

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS – ARTES



A OBRA DE EURICO GONÇALVES
NA PERSPECTIVA DO SURREALISMO
PORTUGUÊS E INTERNACIONAL

POESIA • PINTURA • ENSAIO • CRÍTICA DE ARTE

Dalila d'Alte Rodrigues
DOUTORAMENTO EM CIÊNCIAS DA ARTE
2007

A OBRA DE EURICO GONÇALVES NA PERSPECTIVA DO SURREALISMO PORTUGUÊS E INTERNACIONAL

POESIA • PINTURA • ENSAIO • CRÍTICA DE ARTE



Dalila d'Alte Rodrigues

DOUTORAMENTO EM CIÊNCIAS DA ARTE

Tese Orientada por:

Doutora Cristina de Sousa Azevedo Tavares

(Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa)

Doutor Perfecto Cuadrado Fernández

(Universidade das Ilhas Baleares, Palma de Maiorca)

2007

DEDICATÓRIA

AO AMOR

À LIBERDADE

À POESIA

A Mário Cesariny de Vasconcelos

Ao meu Irmão e Pintor Miguel d' Alte

AGRADECIMENTOS

Ao Eurico Gonçalves, pela generosidade e autenticidade com que facultou o acesso ao estudo da sua obra e à extensa documentação publicada e reunida ao longo de cerca de 60 anos de actividade (1949-2007)

À Professora Doutora Cristina de Azevedo Tavares, pela dedicação, exigência, minúcia e rigor científico com que acompanhou o desenvolvimento desta dissertação

Ao Professor Doutor Perfecto Cuadrado pelo seu saber no âmbito da literatura surrealista e pelo entusiasmo com que, desde o início, estimulou esta investigação

Ao Rui Mário Gonçalves pelos conhecimentos revelados, em conversas informais, sobre a vida e a obra de Eurico Gonçalves, e pelas informações bibliográficas sobre o Surrealismo

Aos pintores e poetas Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, dois expoentes máximos do Surrealismo Português, cujo conhecimento pessoal contribuiu para o aprofundamento deste trabalho

Ao Investigador Eduardo Pires Oliveira pela amizade e generosa disponibilidade na pesquisa de documentação geral sobre o Surrealismo, existente na Biblioteca Pública de Braga

Ao meu amigo, colega e artista gráfico António Dinis Lourenço, pelo seu empenhamento, paciência e muitas horas dedicadas à formatação de todas estas páginas...

À minha irmã Maria da Conceição d' Alte Rodrigues e à Ana de Carvalho Alves, que gentilmente traduziram para inglês a síntese deste trabalho

RESUMO:

O Surrealismo pela sua amplitude, enquanto movimento artístico que se fundamenta na intervenção e libertação do homem, contribui para uma nova concepção da arte e da vida, nos modos como assume a consequente dimensão ética e poética.

Esta tese surge da necessidade de aprofundar o significado histórico do Surrealismo Português e Internacional, onde se insere a obra poética e plástica de Eurico Gonçalves, cuja pertinente e complementar actividade de professor e crítico de arte não pode deixar de ser considerada no âmbito da educação artística. Neste contexto, o nosso estudo parte de um levantamento de dados que envolvem os antecedentes históricos e o desenvolvimento deste movimento até à actualidade, com especial incidência no percurso de Eurico Gonçalves, autor de uma obra que se define entre dois vectores convergentes, a “inocência original” e a “poética do maravilhoso”, numa inter-relação com o “automatismo psíquico”, a “exploração do acaso” e o “vazio libertador” zen.

O encontro do pintor com o surrealismo situa-se num percurso feito de sucessivos “encontros interiorizados” com personalidades que admira. Revelou-se a partir de 1949, através da nova figuração onírica e do “automatismo psíquico”, que nunca deixou de praticar, e que está na origem da sua posterior pintura gestual. Desde o começo dos anos 60, o seu imediatismo, numa relação com a infância, a inocência original e o zen, na sua pureza máxima, sem correcção nem retoque, é consequente do “automatismo psíquico”. *Dada-zen* foi a designação criada por Eurico para relacionar o vitalismo *dada* e a atitude filosófica zen. Ambos propõem uma arte despreconceituada e espontânea, aberta à intervenção do acaso e à revelação dos dados imediatos do inconsciente.

Pretende-se, através da obra de Eurico Gonçalves, nas suas dimensões ética e poética, contribuir para a análise e reconhecimento da evolução do surrealismo figurativo para o surrealismo abstracto, que alguns críticos, escritores, poetas e artistas ainda têm dificuldade em aceitar, apesar de André Breton ter sido um dos primeiros a compreender a vocação abstracta da pintura surrealista.

PALAVRAS-CHAVE

Maravilhoso / Surrealismo / Automatismo Psíquico / Acaso / Zen

ABSTRACT

Owing to its magnitude as an artistic movement of intervention and liberation, Surrealism contributes to a new conception of Art and Life, the way it assumes the consequent ethic and poetic dimension.

This research work results from the need to deepen the historical meaning of Portuguese and International Surrealism into which the poetic and pictorial work of Eurico Gonçalves is inserted. His relevant and complementary activities as a teacher and art critic must be considered within the scope of artistic education.

In this context, the present study starts from the collection of data including the preceding historical events and the development of this movement up to the present time, paying special attention to Eurico Gonçalves evolution, which can be defined by two convergent vectors: the “original innocence” and the “poetry of the Marvellous”, deeply interrelated with the “psychic automatism”, the “exploitation of the laws of chance” and the Zen “liberating emptiness”.

The painter’s adhesion to Surrealism derived from successive “internalized meetings” with personalities he admires. It became visible from 1949 onwards through the new onirical figuration and the psychic automatism which he never ceased to practice, thus originating his subsequent gesture painting. From the 60ths onwards, his immediatism connected with childhood, original innocence and Zen, in its utmost purity, without correction or finishing touch, is a consequence of the “psychic automatism”. *Dada-Zen* was the singular designation created by Eurico to relate *Dada* vitalism and Zen philosophical attitude. Both of them propose an unprejudiced spontaneous art, open to the intervention of chance and to the revelation of the immediate data of the unconscious.

Through the ethic and poetic dimension of Eurico Gonçalves’s work, we intend to contribute to the analysis and recognition of the evolution of figurative surrealism to abstract surrealism, which some critics, writers, poets and artists can hardly accept, even though André Breton has been one of the first poets to understand the abstract vocation of surrealist painting.

KEY- WORDS

Marvellous / Surrealism / Psychic Automatism/ Chance / Zen

ÍNDICE

PARTE I. INTRODUÇÃO

| | |
|---|----|
| I.1 – OBJECTIVOS | 3 |
| I.2 – METODOLOGIA | 9 |
| I.2.1 – ELEMENTOS DE REFERÊNCIA E DE CONSULTA | 9 |
| I.2.2 – ESTRUTURAÇÃO | 11 |

PARTE II. REFERÊNCIAS PRIMORDIAIS DO SURREALISMO PORTUGUÊS E INTERNACIONAL

| | |
|--|-----|
| II.1 – PRIMITIVISMO E MODERNISMO | 15 |
| II.2 – OS ANTECEDENTES: A PINTURA EUROPEIA VISIONÁRIA E FANTÁSTICA | 29 |
| II.3 – REFERÊNCIAS QUE INSPIRAM A POÉTICA DO MARAVILHOSO..... | 47 |
| II.4 – OS PIONEIROS DO MODERNISMO PORTUGUÊS. O FUTURISMO EM PORTUGAL | 55 |
| II.5 – DADAÍSMO. ARTE E ANTI -ARTE OFICIAL. CONTESTAÇÃO E RUPTURA | 63 |
| II.5.1 – PROTO-DADAÍSMO..... | 67 |
| II.6 – O SURREALISMO EM PORTUGAL. CARACTERIZAÇÃO GERAL | |
| II.6.1 – PIONEIROS DO SURREALISMO EM PORTUGAL..... | 71 |
| II.6.2 – A CONSTITUIÇÃO DO <i>GRUPO SURREALISTA DE LISBOA</i> E DO “ANTI-GRUPO” OS SURREALISTAS | 86 |
| II.6.3 – OUTROS GRUPOS SURREALISTAS E SURREALIZANTES. CASOS ISOLADOS | 97 |
| II.6.4 – SURREALISMO-ABJECCIONISMO | 100 |
| II.7 – O SURREALISMO SEGUNDO ANDRÉ BRETON | 135 |
| II.8 – O SURREALISMO E O AMOR: A LINGUAGEM DO DESEJO | 145 |

PARTE III. A PESSOA E A PERSONAGEM NOS SEUS CONTEXTOS:

EURICO POETA, PINTOR, PROFESSOR, ENSAISTA E CRÍTICO DE ARTE

| | |
|---|------------|
| III.1 – CONTEXTO FAMILIAR, SÓCIO-CULTURAL E ARTÍSTICO. ENCONTRO COM O SURREALISMO. RECUSA DO ENSINO ACADÊMICO: PINTOR AUTODIDACTA. ENCONTROS INTERIORIZADOS COM PERSONALIDADES, ARTISTAS, POETAS E FILÓSOFOS | 163 |
|---|------------|

PARTE IV. – O PERCURSO ARTÍSTICO

| | |
|--|------------|
| IV.1 – 1949-1957: NOVA FIGURAÇÃO ONÍRICA. A DESCOBERTA DO AMOR | 183 |
| IV.1.1 – 1950 -1951: NARRATIVAS DE SONHOS, POEMAS E TEXTOS AUTOMÁTICOS: AUTOMATISMO PSÍQUICO VERBAL, GRÁFICO E PICTÓRICO | 184 |
| IV.1.2 – 1949 -1957: PINTURAS A ÓLEO. SÍMBOLOS AMBIVALENTES | 204 |
| IV.2 – 1957-1962: DA FIGURA AO SIGNO | 227 |
| IV.2.1 – INVENÇÃO DE FIGURAS-SIGNOS: LINEARIDADE PURA E RITMICIDADE ENCONTROS INTERIORIZADOS: ESTUDO DAS POÉTICAS VISUAIS DE MIRÓ, KLEE, MASSON, KANDINSKY, DELAUNAY E GIACOMETTI | 228 |
| IV.2.2. – GRUPO COBRA | 250 |
| IV.2.3 – PARIS / NOVA IORQUE. A PINTURA GESTUAL EUROPEIA, O EXPRESSIONISMO ABSTRACTO AMERICANO E O SURREALISMO ABSTRACTO | 254 |
| IV.2.4 – ENCONTROS INTERIORIZADOS: O INFORMALISMO DE HOFMANN, WOLS, MICHAUX E CESARINY; O BIOMORFISMO DE ARSHILE GORKY; O EXPRESSIONISMO ABSTRACTO DE DE KOONING E DE POLLOCK; A PINTURA SINALÉTICA DE TOMLIN, TOBEY, HARTUNG, KLINE, ALAN DAVIE, MATHIEU E TWOMBLY | 269 |
| IV. 3 – DESDE 1962: “DÁDÁ-ZEN / PINTURA-ESCRITA” | 291 |
| IV.3.1 – 1966-1967-1968: EURICO EM PARIS. ENCONTRO COM JEAN DEGOTTEX PINTURA ESCRITA DE INSPIRAÇÃO ZEN | 292 |
| IV.3.1.1 – O <i>satori</i> ou a “ iluminação espiritual” zen | 299 |
| IV.3.1.2 – O <i>mondo</i> e o <i>cadavre-exquis</i> na exploração do acaso | 303 |
| IV.3.2 – ORIENTE-OCIDENTE. RELAÇÃO ENTRE A SAGEZA DO BUDISMO ZEN E O VITALISMO DADA. A FUSÃO DOS CONTRÁRIOS NA CONVERGÊNCIA SURREALISMO / BUDISMO ZEN | 308 |
| IV.3.3 – CALIGRAFIAS VERTICAIS (1962-1963) E SIGNOS ÚNICOS ASCENSIONAIS (1964-1965) | 318 |
| IV.3.4. – 1966: O GESTO VERTICAL: “PÕE QUANTO ÉS NO MÍNIMO QUE FAZES” (RICARDO REIS) .. | 325 |
| IV.3.5 – A PINTURA CONCEBIDA COMO ESCRITA: LETRISMO E INVENÇÃO DE SIGNOS | 328 |
| IV.3.6 – O AUTOMATISMO PSÍQUICO NA ORIGEM DO EXPRESSIONISMO ABSTRACTO AMERICANO, DA PINTURA GESTUAL E DO SURREALISMO ABSTRACTO | 338 |
| IV.3.7 – ENCONTROS INTERIORIZADOS: MARK TOBEY, JULIUS BISSIER, HENRI MICHAUX, MIRÓ, ARPAD SZENES, ANTONI TÁPIES, ALECHINSKY E ÁLVARO LAPA | 346 |
| IV. 4 – 1968-1973: O DISCO COMO FORMA ARQUETÍPICA DE HARMONIA E PLENITUDE | 355 |
| IV.4.1. – CONJUGAÇÃO DA FORMA CIRCULAR COM O GRAFISMO IMPULSIVO | 356 |
| IV.4.2 – A IMPORTÂNCIA DO PREFIXO <i>DES</i> : DESPINTURAS E DESCOLAGENS | 362 |
| IV.4.3 – O VAZIO LIBERTADOR. ENCONTRO INTERIORIZADO COM YVES KLEIN | 366 |
| IV.5 – O GESTO HORIZONTAL. O “TEMPO INTERIOR” NO ESPAÇO PICTURAL | 371 |

| | |
|---|------------|
| IV.5.1 – A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. O BELO E O SUBLIME | 372 |
| IV.5.2 – ESPAÇO POTENCIAL | 375 |
| IV.5.3 – ENCONTRO INTERIORIZADO COM MARC ROTHKO | 382 |
| IV.5.4 – UMA NOVA CONCEPÇÃO DE ESPAÇO NÃO EUCLIDIANO | 386 |
| IV.5.5 – 1974-1976: CALIGRAFIAS HORIZONTAIS | 389 |
| IV.5.6 – 1976-1986: “DESDOBRAGENS” | 390 |
| IV.5.7 – CALIGRAFIAS EM BANDAS HORIZONTAIS E PARALELAS: COLAGEM-DESCOLAGEM; PINTURA-DESPINTURA; DECALCOMANIA; OCULTAÇÃO-DESOCULTAÇÃO | 394 |
| IV.6 – 1987-2007: PINTURA-ESCRITA LIVRE | 399 |
| IV.6.1 – 1987-2000: PINTURA-ESCRITA LIVRE HORIZONTAL E VERTICAL. PINTURA SUMI | 400 |
| IV.6.2 – 1989 -1997: SÉRIE “PALETA” | 404 |
| IV.6.3 – 1999: “MEDIANA” | 406 |
| IV.6.4 – 2000-2007: “AQUÉM E ALÉM DESERTO” – HOMENAGEM A YVES TANGUY ESPAÇO DE INFINITUDE E ESTRUTURA MINIMALISTA | 406 |
| IV.7 – 1993-2003: À MARGEM DA PINTURA: SÉRIES-HOMENAGENS E HOMENAGENS FORA-DE-SÉRIE | 409 |
| IV.7.1 – 1993-1995: SÉRIE “A PIRÂMIDE EXISTE” – HOMENAGEM A MÁRIO CESARINY | 410 |
| IV.7.2 – 1998-2003: SÉRIE “DÁDÁ / CAVALO DE PAU” – HOMENAGEM A PICABIA | 412 |
| IV.7.3 – SÉRIES-HOMENAGENS E HOMENAGENS FORA-DE-SÉRIE | 415 |
| PARTE V. – A RECEPÇÃO CRÍTICA À OBRA DE EURICO GONÇALVES | 419 |
| PARTE VI – CONCLUSÃO..... | 439 |
| ÍNDICE ONOMÁSTICO | 451 |
| BIBLIOGRAFIA | 475 |
| BIBLIOGRAFIA GERAL | |
| BIBLIOGRAFIA ACTIVA | |
| BIBLIOGRAFIA PASSIVA | |

II VOLUME:

- ANEXO I – DADOS BIOGRÁFICOS
- ANEXO II – SELECÇÃO DE TEXTOS DA BIBLIOGRAFIA ACTIVA
- ANEXO III – SELECÇÃO DE TEXTOS DA BIBLIOGRAFIA PASSIVA
- ANEXO IV – SELECÇÃO DE TEXTOS RELACIONADOS COM O SURREALISMO
- ANEXO V – ÍNDICE DE IMAGENS DO I VOLUME

PARTE I. INTRODUÇÃO

I.1 – OBJECTIVOS

Através do estudo da obra de Eurico Gonçalves, pretende-se aprofundar o significado histórico do Surrealismo¹ em Portugal e no mundo, cuja vocação universal supera quaisquer fronteiras para se afirmar como movimento libertador do homem na sua verdadeira dimensão poética, ética, filosófica e artística.

A nossa investigação partiu da necessidade de proceder ao levantamento da obra do autor nas diversas vertentes e simultaneamente aprofundar o seu estudo, no âmbito do surrealismo português e internacional. Numa perspectiva histórica e pedagógica, *Dada-Zen*² foi, sem dúvida, o nosso maior desafio, quando nos propusemos estudar a obra de Eurico Gonçalves, por se tratar de uma característica extremamente original.

¹ - *SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral (...)*

ENCICL. Filos. O Surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida ... (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1969, p. 47), [Tradução de Pedro Tamen do título original *Manifestes du Surréalisme*, J.-J Pauvert éditeur, 1962].

- 1917 (...) *Em Paris, André Breton trava conhecimento com Luís Aragon e Philippe Soupault. Revista “Nord- Sud” dirigida por Pierre Reverdy. Appolinaire: “Caligramas”, “Les Mamelles de Tirésias”, “DRAME SURREALISTE”...* (in Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p. 23).

- *SURREALISME (...) a palavra “surrealista” foi “improvisada” por Apollinaire (...) na página do título de “Les Mamelles de Tirésias” (...) o termo “surrealismo” circula no grupo Littérature aproximadamente desde 1920 (cf. Marguerite Bonnet: André Breton, Naissance de l’ aventure surréaliste, p. 325 sq.) (...) “Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral” (...) (André Breton, M. du S., 1924. In *O que é o surrealismo?* [1935], acrescentará às últimas palavras: “consciente”).*

“O realismo trata das árvores, o surrealismo, trata da vida” (Boiffard, Éluard, Vitrac: prefácio de R.S., nº 1, 1924).

*“O Surrealismo é a inspiração reconhecida, aceite e praticada, não como uma aparição inexplicável, mas como uma faculdade que se exerce. Normalmente limitada pela fadiga. De uma amplitude variável, consoante as forças individuais. E cujos resultados são de um interesse desigual (...).” [Aragon, *Traité du style*, 1928] – (in *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs* – Fribourg: Office du Livre, 1982, p. 388)*

² *Dada-Zen* é a expressão proposta por Eurico Gonçalves para evidenciar a relação entre a sageza do budismo zen e a arte de atitude vitalista *dada*, movimento de intervenção, que Argan define do seguinte modo:

Pintor, professor e crítico de arte, organizador e prefaciador de exposições de artistas surrealistas e afins, no âmbito da arte contemporânea, e autor de livros na área das artes plásticas e da educação artística, Eurico é uma testemunha viva do surrealismo, que dá hoje nome a uma escola em Lisboa, onde foi professor durante vinte anos (1972-1992).³ Com o apoio da psicologia e da psicanálise, o surrealismo recorre ao *automatismo psíquico* puro, numa relação constante com a poética da palavra e da imagem, para revelar o real funcionamento do pensamento. Contribuindo para desbloquear e desocultar aspectos recalcados da impulsiva natureza humana, o surrealismo é, na nossa perspectiva, o movimento que mais tem contribuído para o desenvolvimento da criatividade⁴ e da imaginação⁵, através da experimentação das mais diversificadas e estimulantes técnicas.

O movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. O movimento surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e nos Estados Unidos (...) com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia (...) e um pintor-fotógrafo americano, Man Ray. O movimento alastra com rapidez; a ele aderirá o pintor alemão Max Ernst, dele se aproximou Schwitters. São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional.

Dada nasce em Zurique, em 1916, (...) o nome Dada surge, abrindo um dicionário ao acaso (...). Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor (...). Reduz-se assim, a uma pura acção (...) desmistificadora em relação aos valores constituídos. Dada não quer produzir obras de arte, e sim (...) intervenções (...) deliberadamente imprevisíveis (...), absurdas.

(...) o Dadaísmo rejeita todas as experiências formais e técnicas anteriores. (...) Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma acção perturbadora, com o fim de colocar o sistema em crise (...). Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os Dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial (...). A intervenção desmistificadora atinge (...) os valores (...) canónicos; (...) quando Duchamp põe bigodes na Gioconda de Leonardo, ele não pretende desfigurar uma obra-prima, e sim contestar a veneração que lhe tributa passivamente a opinião comum (...). A negação das técnicas (...) alcança seu ponto culminante no ready-made de Duchamp: um objecto qualquer (um escorregador de garrafas, um mictório, uma roda de bicicleta) apresentado como se fosse uma obra de arte (...) dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum. (...) Duchamp (...), ao colocar uma assinatura (...) e ao destacar o objecto do contexto (...) habitual (...) situa-o numa dimensão na qual tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético é (...) um puro acto mental, uma atitude diferente.

*(...) Para Schwitters (1887-1948) (...) a obra (...) é feita de coisas encontradas ao acaso (...) coisas vividas (...) a trama intrincada (...) da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida quotidiana. – Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, Companhia das Letras, 1993, pp. 353-360*

³ Escola Eurico Gonçalves (Primeiro Ciclo do Ensino Básico), antiga *Escola 109*, Ameixoeira, Lisboa

⁴ Actividade criadora ou imaginação*

* *Imaginação (...) – 1. Faculdade de pensar por imagens (...) representar (-se) as coisas de modo sensível (...) – 2. [Imaginação reprodutora]. Função psíquica pela qual o espírito faz reviver as imagens (...) – 3. [Imaginação criadora]. Função psíquica pela qual o espírito cria novas combinações de imagens: “A imaginação do pintor”; “A imaginação da criança”. “Amiúde mais lhe oferece a imaginação que a memória” (La Rochefoucauld.) – 4. [Invenção ou actividade criadora do espírito]. Função psíquica pela qual o espírito cria novas combinações de ideias (...) – (in Cuvillier, Armand, *Vocabulário de Filosofia*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda, 1973, p. 98) [ver: *Imaginação*, nota 5]*

Pela amplitude psicológica, psicanalítica, estética e até filosófica, o surrealismo contribui para uma nova concepção da arte actual, com consequentes reflexos na educação artística, cada vez mais aberta às possibilidades da imaginação criadora.

O surrealismo sempre nos fascinou pela imagética poética que promove e desenvolve em múltiplas perspectivas, que transcendem as da linguagem convencional da arte.

Neste sentido, este estudo propõe aprofundar o conhecimento deste movimento de intervenção, que se ocupa dos mitos profundos do homem e da sua real e efectiva libertação, alicerçando-se nas suas convicções interiores, numa íntima relação com o sonho e tudo o que motiva o exercício ilimitado da imaginação.

⁵ A concepção bachelardiana da imaginação poética está associada ao fogo, ao ar, à água e à terra; à construção livre de imagens de fantasia, de dimensão onírica. Segue a vertente junguiana e os conceitos de arquétipo:

*A imaginação é a faculdade de formar imagens (...) Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma série de imagens diferentes, não há imaginação (...) o verdadeiro poeta é o que inspira – Paul Valéry. O poeta do fogo, o da água e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar. (...) “Diz-me qual é o teu infinito, que eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou o do céu, o da terra profunda ou o da fogueira?”** O infinito é a região onde a imaginação se afirma como imaginação pura, plenamente livre e única. A fisiologia da imaginação (...) obedece à lei dos quatro elementos. (...) Cada elemento é imaginado no seu dinamismo específico. (...) A queda no abismo (...) relaciona-se com a imaginação das águas (profundas) ou, sobretudo, com a da terra tenebrosa (...) A psicologia ascensional deverá constituir uma metapoética do voo onírico... – (in Bachelard, Gaston, *L’Air et les Songes* – ensaio sobre a imaginação do movimento. Paris: Livraria José Corti, 1987, pp. 7-31) [ISBN 2-7143-0194-0]

* (Bachelard cita Rainer Maria Rilke).

A propósito, observe-se que a imaginação se serve muitas vezes de metáforas, como: asas nos pés, nos ombros, na cabeça, não importa onde, como nos desenhos e colagens surrealistas de Cruzeiro Seixas. Na pintura de Eurico, as asas são simbólicas e inúteis no voo onírico, voluptuoso e repousante em *Os Pássaros*, 1950, onde a fusão dos elementos é evidente: ar/água; pássaro/peixe, ou em *Erosão*, 1954, onde os pássaros-peixes são azuis cor do céu, o céu é verde cor da água e a terra é amarela, cor de enxofre.

De acordo com Mário Cesariny, *O “real quotidiano” não presta (...) O que presta é o amor, a liberdade e a poesia. A poesia é esse real absoluto que quanto mais poético mais verdadeiro. Era Novalis quem o dizia...* (in Cesariny, Mário, *Uma Grande Razão, os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 19 – da última entrevista de Mário Cesariny / Maria Bochicchio, antes da morte do poeta, publicada no semanário Expresso, 01-12-06).

Na mesma perspectiva, já Baudelaire afirmara: *Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade concreta (...) Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro. Positivamente, ela é aparentada com o infinito. (...) Todo o universo visível é apenas um lugar de imagens e de signos (...) uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar* (in Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1980, pp. 750-752 / Baudelaire, Charles, *Poesia e Prosa*, organizada por Ivo Barroso, diversos tradutores Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, pp. 804-809)

Na descendência de Baudelaire, André Breton não só faz o elogio da imaginação, identificando-a com a liberdade do espírito, como também faz uma forte crítica ao naturalismo e ao realismo: *Querida imaginação, o que eu amo em ti acima de tudo é que não perdoas. A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda (...) Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação...* (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, 1969, pp. 26-28)

A arte proporciona ao homem a capacidade de intervir criativamente no meio social, alterando normas e modelos, sempre que necessário, contribuindo para a evolução do gosto e a melhoria da qualidade estética dos objectos e do meio ambiente.

Muito diversificada, a arte moderna, além de revelar um surpreendente poder de transformação e invenção, predispõe-nos para a redescoberta de aspectos espontâneos que até então estavam condicionados ou recalcados por uma educação normativa, demasiado rígida. Nunca, como no séc. XX, foi possível tomar tão a sério a expressão livre da criança e, consequentemente, a educação artística.

Importa compreender e esclarecer a importância da obra poética e plástica de Eurico Gonçalves, na perspectiva do surrealismo português e internacional, cujo percurso artístico se situa entre duas vertentes constantes: a “inocência primordial” e a “poética do maravilhoso”, numa inter-relação com a exploração do acaso e o “automatismo psíquico” surrealista. A pureza e a espontaneidade da criança associada ao seu prazer lúdico de riscar, desenhar, pintar, modelar, construir, etc., não pôde deixar indiferente o autor, que é hoje um dos mais conhecidos especialistas da expressão plástica infantil em Portugal, tema que, no nosso entender, justificaria uma outra abordagem. No entanto, sempre que oportuno, atribuímos especial importância à formação pedagógica de Eurico Gonçalves, cuja actividade abrange a educação artística, a poesia, a pintura, o ensaio e a crítica de arte.

Eurico Gonçalves cedo compreendeu a importância do grafismo, desde a *garatuja* como primeira manifestação gráfica da criança, que revela as potencialidades expressivas de uma personalidade ainda embrionária. A atenção do pintor ao que está no começo de tudo é a qualidade primordial de toda a sua obra.

A nossa grande admiração e interesse por poetas e artistas surrealistas, portugueses e estrangeiros, com o privilégio de conhecer pessoalmente Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Carlos Calvet, Vespeira, Ernesto Sampaio, António Domingues, Raul Perez e Eurico (alguns dos quais já não se encontram entre nós), contribuíram para motivar e aprofundar este estudo.

Por se tratar de um tema complexo e diversificado, pareceu-nos de bom senso cingi-lo à obra de Eurico Gonçalves, com quem já desenvolvemos uma relação profissional (1984-2002), no Centro Artístico Infantil da Fundação Gulbenkian.⁶

⁶ Colaboração em *A Criança Descobre a Arte*, Raiz Editora, 1992 e co-autoria em *A Criança Descobre a Arte*, Raiz Editora, 1993

Sendo o surrealismo “a razão de ser de toda a sua obra”,⁷ segundo as palavras do pintor, que não abdica das convicções interiores, assumidas desde a juventude, pretende-se fundamentar, interpretar e entender a essência das afinidades espirituais de outros poetas e artistas, que admira.

Na fase inicial, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos* e os primeiros óleos dos anos 50 anunciam a proposta de um surrealismo solar, alegre, marcado pelo culto do maravilhoso e da inocência original.

A obra poética e plástica de Eurico situa-se na confluência de múltiplos e inevitáveis “encontros interiorizados”, como vamos estabelecer ao longo do texto, desde o simbolismo de Henri Rousseau, Gauguin, Rimbaud, Lautréamont e Jarry, os poetas e pintores da geração de *Orpheo*, Mário Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Almada, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, o orfismo dos Delaunay, o dadaísmo de Tzara, Duchamp Picabia e Arp, o surrealismo de Breton, Chirico, Tanguy, Magritte, Chagall, Ernst, Oscar Dominguez, Azevedo, Vespeira, Cesariny, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Miró, Masson, Michaux, Degottex, estes quatro últimos numa relação com o *zen*, que inspira a pintura gestual e caligráfica de Eurico, desde o início dos anos 60.

Eurico cedo se interessou pela psicanálise de Freud e cedo começou a praticar o *automatismo psíquico*, desde 1950-1951, que desenvolveu e aprofundou na posterior pintura gestual abstracta, caligráfica, extremamente depurada, de inspiração *zen*⁸. Cesariny, que foi quem, em Portugal, levou mais longe a prática do *automatismo psíquico*, foi um dos primeiros, nos anos 40, a chegar ao surrealismo informal e abstracto, historicamente, ao mesmo tempo que Wols e Michaux.⁹ A obra de Eurico evolui num sentido idêntico, chegando, todavia, a um gestualismo caligráfico, extremamente depurado que, no seu caso, encontra relações muito próximas com o *abstraccionismo lírico*¹⁰. É, aliás, difícil compreender a sua obra sem essa referência.

⁷ Afirmação de Eurico a Ernesto Sampaio em entrevista publicada no Diário de Lisboa de 21-11-89: *A Estranha Leveza do Gesto Mágico – nos 40 anos da pintura de Eurico*.

⁸ A pintura gestual abstracta, não geométrica, abrange o informalismo, o expressionismo abstracto, a *action painting*, o *automatismo psíquico*, o surrealismo abstracto e outras formas de expressão espontânea não figurativas, que exaltam o gesto impulsivo, em conformidade com o estado de espírito.

⁹ O surrealismo abstracto, sendo uma consequência do “automatismo psíquico” puro, é gestual, espontâneo e informal. (ver nota anterior)

¹⁰ O termo *abstraccionismo lírico* é utilizado com sentidos diferentes, por vários autores. Atingiu grande plano na obra de alguns pintores da Escola de Paris (Bissière, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Bazaine e Manessier). O *abstraccionismo lírico* abrange também o informalismo de Fautrier, Wols e Michaux e a pintura gestual caligráfica de Mathieu, Soulages, Hartung e Schneider. O *abstraccionismo lírico* oscila entre a diluição das formas em espaços abertos e atmosféricos de estrutura não rígida, e a ritmicidade da pintura

Esta tese tem também como objectivo o reentendimento do surrealismo abstracto, que alguns críticos, escritores e muitos artistas têm dificuldade em aceitar, por não compreenderem o surrealismo fora do âmbito figurativo, quando André Breton reconheceu já o surrealismo abstracto de Wols, Masson, Michaux e Degottex, entre outros. No começo de 1955 já Breton se referia a Degottex como sendo o autor da pintura mais espiritualizada que o ocidente jamais conheceu, encontrando-se, por acaso, com a pintura oriental zen.¹¹

O surrealismo é, no panorama da arte contemporânea, o movimento poético, ético e estético que, na descendência do dadaísmo, nos anos dez do século passado, mais tem questionado conceitos de arte e de civilização, subvertendo códigos conhecidos e promovendo novas maneiras de ver, de agir e de pensar. O surrealismo não só recupera os dados imediatos do inconsciente, do sonho e da imaginação sem fronteiras, como reabilita a visão cósmica de uma linguagem universal, que tanto se enraíza no instinto, na espontaneidade e na simplicidade da criança e do *primitivo*, como transcende os limites do saber instituído.

No âmbito da nossa formação académica, estamos conscientes da natureza rebelde do surrealismo, que provoca rupturas e põe em causa o sistema normativo. Nesta perspectiva, este estudo adquire pertinente actualidade.

O surrealismo português, porventura um dos mais marginalizados do mundo, é ainda hoje quase completamente desconhecido no plano internacional, pelo que merece um estudo em profundidade, baseado na bibliografia existente, nas obras visíveis e em muitas outras que permanecem ocultas nas arrecadações dos museus ou dispersas em colecções particulares.

Nesta perspectiva, a obra de Eurico Gonçalves, proporciona-nos o desvendar de aspectos pertinentes, inéditos ou pouco conhecidos, face ao imenso material reunido, bibliográfico, gráfico e plástico, grande parte ainda em seu poder, correspondente a mais de 50 anos de actividade, desde 1949 até à actualidade (2007).

gestual, ora texturalista, matérica, complexa e informal, ora mais simplificada e vocacionada para a criação de signos (in Tapié, Michel, *Un art autre*. Paris: Éditions Gabriel-Giraud, 1952 / Mathieu, Georges, *L'Abstraction Prophétique*. Paris: Idées, Gallimard, 1984 (ISBN 2-07-035475-X. / Gonçalves, Eurico, "Apontamentos sobre a Escrita e a Pintura". Lisboa: Jornal de Artes e Letras (2-12-64; "A Pintura Concebida como Escrita" (Jorge Pinheiro, Nadir Afonso, Fernando Lemos, António Charrua, Mário Cesariny, José Escada, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, Joaquim Bravo, Teresa Magalhães, António Sena, Eurico). Lisboa: Revista "Artes Plásticas", (Julho, 1991)

¹¹ Frémon, Jean, *Degottex*. Paris : Galerie de France, Éditions du Regard, 1986, p. 9

I.2 – METODOLOGIA

I.2.1 – ELEMENTOS DE REFERÊNCIA E DE CONSULTA

O estudo da obra de Eurico Gonçalves, na perspectiva do surrealismo português e internacional, foi realizado essencialmente na base da consulta directa das obras da colecção do autor, que conserva uma parte representativa de todo o seu percurso, desde 1949 até à actualidade (2007). Tal circunstância facilitou, de algum modo, o desenvolvimento desta pesquisa que, todavia, recorreu complementarmente à consulta de colecções particulares e públicas.

Entre as colecções públicas onde figuram obras surrealistas de Eurico e de outros artistas portugueses e estrangeiros, recorreremos à do Centro de Estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão, à doação José-Augusto França, Núcleo de Arte Contemporânea, Museu Municipal de Tomar, e às colecções do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, do Museu Amadeo de Souza-Cardoso de Amarante, do Museu do Chiado, da Culturgest e dos Museus Municipais de Castelo Branco, Estremoz e da Bienal de Vila Nova de Cerveira.

Além das galerias de arte *Antiks Design*, *São Mamede* e *São Bento*, em Lisboa, e *Alvarez*, *Presença*, *Quadrado Azul* e *Arte & Manifesto* no Porto, consultámos as colecções particulares de Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Ernesto Sampaio, Nuno de Melo Gonçalves, Sílvia Chicó, Maria João Fernandes, Conde da Póvoa, Paulo de Pitta e Cunha, Lauro António, Ana de Carvalho Alves e António Nóvoa.

A análise das obras reproduzidas nos catálogos das exposições realizadas pelo autor, e por outros artistas surrealistas, foram ainda elementos imprescindíveis no contexto desta tese.

Da vasta bibliografia activa de Eurico Gonçalves, seleccionámos a que mais directamente se relaciona com o surrealismo, que se distribui por livros, jornais, prefácios, ensaios, textos de divulgação e crítica de arte, sobre a sua própria obra e sobre a de outros

artistas surrealistas portugueses e estrangeiros, publicados desde o início dos anos 60 até à actualidade, bem como alguns manuscritos inéditos, ou apontamentos de atelier.

A obra de Eurico abrange uma intensa actividade de professor, pintor e crítico de arte, com uma vasta obra publicada, desde o início dos anos sessenta, nomeadamente no Diário de Notícias, e em jornais e revistas da especialidade, muitos já extintos, como o jornal *República*, o *Diário Popular*, a revista *Flama*, a revista *Colóquio Artes*, o semanário *O Jornal*, etc., sendo autor de inúmeros prefácios e textos publicados, no âmbito do surrealismo português e internacional, cuja pesquisa, pelo levantamento do material, se tornou morosa, no sentido de fundamentar e proporcionar maior compreensão e esclarecimento de uma temática complexa, com repercussões psico-pedagógicas, estéticas e histórico-culturais, na área da educação artística e estudos de arte.

Da bibliografia passiva foram consultados textos-prefácios, artigos de divulgação, ensaio e crítica de arte, sobre a obra poética e plástica de Eurico Gonçalves, publicados desde 1954 até à actualidade (2007).

A bibliografia genérica consultada, sobre o surrealismo português e internacional, distribui-se por livros, catálogos, artigos de jornal, ensaios, textos de divulgação e crítica de arte, visando as obras de artistas e poetas surrealistas.

Outros elementos de consulta a que recorreremos: apontamentos de atelier, cartas e manuscritos inéditos.

Frequentes entrevistas ou conversas informais com Eurico Gonçalves, pintores, poetas, críticos de arte e personalidades relacionadas com o surrealismo, nomeadamente Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Rui Mário Gonçalves, Perfecto Cuadrado e Cristina de Azevedo Tavares, representam importantes contributos no decorrer desta investigação, a par de gravações ou filmes televisivos, oportunamente referenciados.

I.2.2 – ESTRUTURAÇÃO

Esta dissertação divide-se em 7 partes, respectivamente:

Parte I. – Introdução; *Parte II.* - Referências primordiais do surrealismo português e internacional; *Parte III.* - A pessoa e a personagem nos seus contextos; *Parte IV.* - O percurso artístico; *Parte V.* – A recepção crítica da obra de Eurico Gonçalves; *Parte VI.* - Conclusão.

Tratando-se de um trabalho de investigação no âmbito do surrealismo português e internacional, não pudemos deixar de considerar os seus antecedentes históricos e as afinidades poéticas com outros movimentos da arte contemporânea. Nesse sentido, tornou-se relevante a introdução da imagem como elemento complementar do texto, que proporciona a visualização de imagéticas diversificadas, focando aspectos significativos. As legendas mais desenvolvidas acrescentam dados informativos sobre as obras de referência para o nosso estudo. Outras imagens dispensam qualquer comentário, uma vez que, por si só, ilustram as ideias contidas no texto.

**PARTE II. REFERÊNCIAS PRIMORDIAIS
DO SURREALISMO PORTUGUÊS
E INTERNACIONAL**

II.1 – PRIMITIVISMO E MODERNISMO

Com a contribuição da psicanálise, os artistas e poetas surrealistas adoptaram técnicas espontâneas de “automatismo psíquico”, que revelam o real funcionamento do pensamento, seja verbal, gestual ou visual. Ao reabilitar as capacidades psíquicas, o surrealismo desempenha uma função terapêutica, no sentido de libertar o homem de tudo o que o condiciona e atormenta. O facto do poeta André Breton se ter interessado pelas teorias freudianas, fez dele o notável autor dos *Manifestos* do surrealismo, na nossa perspectiva, um dos mais inovadores movimentos poéticos do século XX. A sua admiração por Freud levou-o a dedicar especial atenção aos mecanismos do inconsciente e do sonho, reveladores de imagens que, até então, permaneciam ocultas por expressarem desejos recalcados.

Na era da bomba atómica e das armas químicas, numa civilização industrial e tecnológica, o nosso modo de pensar e de agir é sensível à ameaça da guerra, que instaura um sentimento generalizado de insegurança e terror, pelo que, por vezes, a humanidade se refugia na fé religiosa, em crenças e superstições, que remontam à mais remota antiguidade. Hoje, continuamos a olhar com algum fascínio a arte rupestre, nas paredes e tectos das cavernas, como em Altamira, que provoca uma aparente analogia com os *grafittis* murais da *arte bruta* do homem comum e do ideografismo infantil, salvaguardada a diferente intenção e significado, vinculado a ritos e mitos da vida colectiva, no caso do *primitivo*, mais superficial e imediato, no caso da criança e do homem comum.

Nas representações colectivas dos povos *primitivos*, os objectos, os seres, os fenómenos podem ser, de um modo estranho, simultaneamente eles próprios e algo diferente. Digamos que recebem e emitem forças, virtudes e qualidades de mistério e magia.

Para o *primitivo*, o objecto a imagem o som e a acção possuem, muitas vezes, um poder mágico e simbólico, que, curiosamente, adquirem hoje um novo e pertinente significado.

A morte e a doença não são uma causa natural, explicada pela ciência, mas pela crença em algo que nos transcende. É interessante verificar que certas intervenções modernas recorrem, por vezes e em última instância, a processos idênticos, sobretudo quando a medicina tradicional esgota o seu poder de cura, facto que a psicologia e a psicanálise estão em melhores condições de interpretar e compreender.

A magia é uma técnica *primitiva* para a realização de um desejo. O medo e a angústia são, nos povos *primitivos*, causados por “poderes invisíveis”, que os obrigam a protegerem-se. As feitiçarias e as representações fantásticas são concepções étnicas de uma linguagem formal, enraizada numa longa tradição, características de uma mentalidade mítica.

Após a redescoberta da arte ritualista e mágica dos povos ditos primitivos, os surrealistas viriam a aprofundar o significado inquietante dessa linguagem simbólica da vida, tão intensamente subjectiva quanto objectiva, compartilhada pelo grupo ou pela tribo.

Ao evidenciar a capacidade de transformação da imaginação delirante, os surrealistas jogam, frequentemente, com o sentido metafórico do objecto e da imagem, em novos contextos.¹

A pintura de Miró abeira-se do primitivo e da criança e recupera o sentido mágico das cores, das formas e dos objectos. Cada objecto possui uma virtude “mágica”, um conteúdo quase sagrado, quase religioso.

*Cada grão de areia possui uma alma maravilhosa, mas nós já nos esquecemos disso. Para o voltarmos a sentir, é preciso ressuscitar o sentido mágico das coisas: o dos povos primitivos.*²

*A arte popular sempre me emocionou – disse Miró – Não há nesta arte artifícios ou truques. Vai directamente ao objectivo.*³

*O que pinto significa exactamente aquilo que vejo. De um ceifeiro, de um pássaro, da noite, de uma estrela, tento reflectir-lhes a essência, a vida íntima, subjacente, a cor pura, aquilo que é a sua lírica profunda.*⁴

¹ ...O surrealismo está com os povos de cor, sempre a seu lado contra todas as formas de imperialismo e de pirataria de brancos; são disso prova os manifestos publicados em Paris contra a guerra de Marrocos, a exposição colonial, etc. Por outro lado, existem as mais profundas afinidades entre o chamado pensamento “primitivo” e o pensamento surrealista, ambos visando trocar a hegemonia do consciente, do quotidiano, pela conquista da emoção reveladora. Estas afinidades foram postas em evidência por um escritor da Martinica, Jules Monnerot, numa obra recentemente publicada: *La Poésie Moderne et le Sacré...* (in Breton, André, *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, pp. 237/238)

² In Guidebook, Fundação Joan Miró, Ed. Rose Marie Malet, Skira, 1992

³ In, Miró Joan Punyet, *El Taller de Miró*, H. Kliczkowski-Onlybook, SL. Éditinos Assouline p. 14. (www.assouline.com)



Miró: *Personagens e pássaros celebrando a noite que desce* (15-02-68). Óleo s/ tela; 98x130cm.
In Sweeney, James Johnson – *Miró*. Barcelona: Edições Polígrafa, S.A. Barcelona. Publicações Europa-América (sem data)

Miró foi naturalmente surrealista, sem assumir formas de conduta ou atitudes provocatórias e sem se deixar envolver pelos meandros da literatura. *É talvez (...) o mais “surrealista” de nós todos...*, disse André Breton em 1928.⁵ O mais surrealista ou o mais puro.

A admiração do pintor pelo carácter simples e directo dos frescos românicos da Catalunha leva-o a descobrir a pintura naïve de Henri Rousseau, cuja visão minuciosa da natureza nos devolve o sentido do maravilhoso.



Henri Rousseau (1844-1910): *A encantadora de serpentes*, 1907. Óleo s/ tela; 169x189,5cm. Museu d' Orsay, Paris.

⁴ In catálogo da exposição *Os Mirós de Miró*, comissariada por Fernando Pernes. Porto: Fundação de Serralves, 1990, p. 33

⁵ In Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1979, p. 37



Henri Matisse (1859-1954):
A Alegria de Viver, 1905/1906; 174X238cm.
Barnes Collection, Merion.



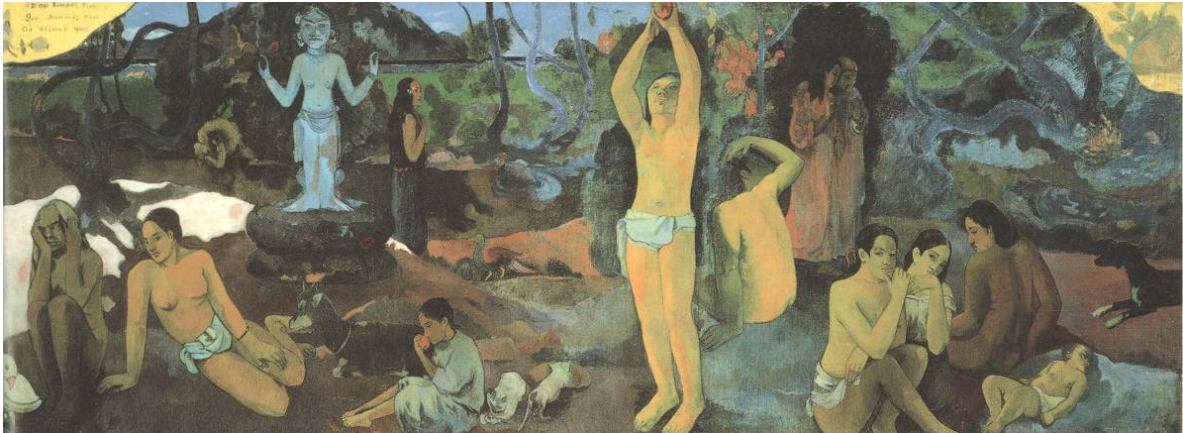
Picasso (1881-1973): *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907.
Óleo s/ tela; 243,9x233,7cm.
Museu de Arte Moderna (MoMA),
Nova Iorque.

O acelerado ritmo da industrialização mecanicista, na transição do século XIX para o século XX, preconizou novas descobertas, novos conceitos e novas formas de pensar.

O *primitivismo* surge com um novo significado na arte moderna ocidental, através do simbolismo de Rousseau (1844-1910) e de Gauguin (1848-1903), do fauvismo de Derain (1880-1984), Matisse (1859-1954), Vlaminck (1876-1958), do expressionismo alemão (*A Ponte* ou *Die Brück*, 1905) e do cubismo expressionista de Picasso, desde *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907), onde encontra afinidades formais com as máscaras negras africanas.

A cor pura surge como uma audácia que veio refrescar uma arte cansada de virtuosismo técnico e de claro-escuro naturalista. Rebelde à subordinação a normas instituídas, à margem dos valores ilusórios da perspectiva, harmonia, equilíbrio e regularidade da forma, o fauvismo assume deliberadamente a cor pura herdada do impressionismo e a deformação intencional, do expressionismo. Mas, enquanto que no impressionismo a cor é atmosférica, no *fauvismo* e no expressionismo a cor é lisa e contrastante, para acentuar a bidimensionalidade do plano, além de evidenciar a expressão dos estados psíquicos, dos impulsos e das paixões individuais. Pela sua dimensão subjectiva, o expressionismo *fauve* é uma arte de expressão directa, que se aproxima da vitalidade da arte primitiva, da arte infantil e de alguns aspectos espontâneos do surrealismo.

Vinculado ao expressionismo alemão, que acentua a angústia e o sofrimento pela distorção formal, o *fauvismo* torna-se mais ameno e amável nos pintores franceses Matisse e Derain, que elegeram a cor em cenários líricos e idílicos, de liberdade e alegria de viver do homem, em comunhão com a natureza.



Paul Gauguin (1848-1903): *Donde vimos? Quem somos? Para onde vamos?* 1897; 139,1x374,6 cm. Boston: Museu de Belas Artes.

Para Gauguin, cuja pintura simbolista evoca o paraíso terrestre, falar de primitivismo era o mais alto elogio. Correspondia à coragem de mudar a vida, o que fez dele o equivalente, na pintura, do que foi Rimbaud, na poesia. E correspondia, ainda, à honestidade de reinventar a linguagem pictórica, a partir dos seus elementos, seriamente, com a esperança de vir a entender e comunicar o mistério da existência. *Só temos uma coisa a fazer: é voltar sensatamente ao princípio (...) Por vezes voltei muito atrás, mais longe do que os cavalos do Partenon, até ao Dada da minha infância, o bom cavalo de madeira. Não sou ridículo, não posso ser ridículo, pois sou duas coisas que não podem ser ridículas: uma criança e um primitivo* – Paul Gauguin.⁶

Enquanto que os fauves e os expressionistas vêem, em geral, na arte *primitiva* a expressão de uma certa condição natural do homem, Picasso recupera as máscaras africanas como objectos de forte autonomia expressiva. O cubismo está na raiz da arte abstracta geométrica do construtivismo. No caso de Picasso, associa-se à intencional deformação expressionista, com repercussões no expressionismo abstracto americano de Pollock e de De Kooning. O *dripping*⁷ e a *action painting*⁸ de Pollock não deixam de estabelecer uma relação com os rituais de areia dos Índios da América do Norte.

⁶ Hess, Walter, *Documentos Para a Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Edição Livros do Brasil (sem data), pp. 54, 55

⁷ Técnica oportunamente referida no capítulo IV.2.3 – PARIS-NOVA IORQUE. O EXPRESSIONISMO ABSTRACTO AMERICANO, A PINTURA GESTUAL E O SURREALISMO ABSTRACTO

⁸ Idem

Atraídos pela arte *primitiva* e pelos antigos mitos, os pintores nova iorquinos Gorky, Gottlieb, Rothko, Pollock, Motherwell e Baziotis, começaram, cerca de 1941-1942, a experimentar o “automatismo psíquico”, revelador de arquétipos universais do inconsciente colectivo. Gottlieb e Rothko abriram-se à influência dos surrealistas europeus exilados na América durante a II Guerra Mundial (1939-45), como Breton, Masson, Dalí, Tanguy, Ernst e outros que aí realizaram importantes exposições, como Picasso, Matisse e Miró.

Gottlieb Rothko e Newman pintaram telas de inspiração mítica, em 1942, e afirmaram: *Os mitos primitivos e os símbolos (...) continuam ainda hoje a ter significado...o único sujeito válido é o trágico e fora do tempo. É por isso que encontramos afinidades com a arte primitiva e arcaica.*⁹

Desde os anos trinta (do séc. XX), tanto Gottlieb como Rothko se interessaram pelas culturas arcaicas enquanto expressionistas abstractos, tal como os seus companheiros do grupo *Os Dez*. Esta curiosidade foi estimulada pelas teorias de Jung acerca dos arquétipos do inconsciente colectivo, revelados através das actividades espontâneas do homem, nomeadamente na *arte bruta* da criança e do homem comum.

É importante distinguir a atracção dos pintores nova iorquinos pelo pensamento de Jung, que diverge da orientação da psicanálise freudiana dos surrealistas europeus no exílio, mais preocupados com aspectos complexos e contraditórios do comportamento humano, interpretando imagens de sonhos, alucinações e outras experiências psíquicas, sem, no entanto, deixarem de se fascinar pelo carácter mágico de objectos e ritos primitivos, a ponto de coleccionarem arte *primitiva*, designadamente Breton, Masson e Lam.

O surrealista português Cruzeiro Seixas fixou-se em Angola entre 1952 e 1964. A sua aventura por terras de África, *um amor inteiramente correspondido*¹⁰, permitiu-lhe o encontro com as raízes milenárias dos *primitivos*, bem como a realização de uma parte significativa da sua obra poética e plástica. Aí iniciou uma colecção de arte africana, que posteriormente se abriu aos povos da América latina, e que hoje figura no Centro de Estudos do Surrealismo, na Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão. Para além da arte *primitiva* que tanto o fascina, Cruzeiro Seixas tem também uma grande paixão pela arte *naïve* do homem comum, da criança e do *louco*, que se manifesta à margem do sistema instituído. *Uma das maiores descobertas do séc. XX é para mim saber enfim*

⁹ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L'Art Américain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p.70

¹⁰ Referência ao amor que nutre pelo continente africano, muito frequente, em Cruzeiro Seixas (conversas ao vivo)

*olhar o desenho de uma criança, o encontro com a arte dos povos ditos primitivos e, por exemplo, as experiências (via mescalina) de um Henri Michaux, isto sem esquecer Miró ou a janela por onde espreitam os pintores de Domingo*¹¹, diz Cruzeiro Seixas, que acrescenta: *O sol é feito de delinquentes de delito comum, de gentes que não vêm biografadas em parte alguma e nunca vestirão ridículos fatos de bronze, na praça pública.*¹²

A propósito, também Mário Cesariny declarou, em 1953:

*A África é o último continente surrealista. Tudo o que antecede, combate e ultrapassa a interpretação estreitamente racionalista do homem e dos seus modos tem a ver com um sentido surrealista da vida. A África goza do privilégio raro de não ter produzido nem o cartesianismo nem nenhum dos sistemas de pensamento e acção baseados em universos de categorias. A África conhece um mito que nós ignoramos. - Julgamo-la adormecida no passado e está talvez perfazendo o futuro.*¹³

E acrescentou, em 1975:

*O surrealismo repetidas vezes demonstrou que se dirige ao homem concreto, universal, que, independentemente de raças, usos e costumes é tanto o índio norte-americano ou o homem dos polos vulgo esquimó como o professor da universidade de Yale (colarinho). Também reiteradamente deixou claro que a sua simpatia primordial vai para os esquemas ditos primitivos ainda hoje presentes em África, América do Sul, na Oceania, onde a Poesia continua a ritmar e a conjurar a acção.*¹⁴

As danças ritualistas e os objectos dos povos ditos primitivos, as máscaras africanas, oceânicas ou mexicanas traduzem mitos ou crenças das grandes civilizações antigas, do Egipto, da América, da Índia, ou da China e acompanham a catarse ou o exorcismo nas festas libertadoras. O surrealismo é um movimento capaz de fomentar a reaprendizagem desse sentido original da vida, que recupera a magia, a emoção e a energia do instinto criador e libertador do homem.

¹¹ In Catálogo de uma exposição Colectiva: Cruzeiro Seixas, António José Francisco e Mário Cesariny. Lisboa: Galeria Perve, Outubro, 2006

¹² Idem

¹³ Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, Julho, 1966, p. 70. (Texto lido na conferência de Mário Cesariny e Daniel Filipe, emitida por rádio para o Ultramar, no âmbito da 1ª exposição individual de Cruzeiro Seixas, *48 Desenhos*, Luanda, Cinema Restauração (17 a 24 de Out. 1953)

¹⁴ Cesariny, Mário, 1975 (in *Três Poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 182

Em prol de uma autêntica cultura viva, o surrealismo promove a revolução permanente do espírito do homem, através da criação de imagéticas inquietantes, reveladoras das suas aspirações mais profundas.

O *neo-primitivismo* mágico manifesta-se nas obras de Max Ernst, Victor Brauner, Jorge Camacho, Eugénio Granell, Cruzeiro Seixas, Cesariny, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Hein Semke, Jorge Vieira, Isabel Meyrelles, Malangatana, Matsinhe, Franklin Rosemont, Philip West, Jules Perahim, S. Duval, Rik Lina e outros artistas representados na Colecção de Cruzeiro Seixas.¹⁵

Historicamente, o interesse dos surrealistas pela arte *primitiva* evidencia-se na exposição *Premiers Papiers du Surréalisme*, realizada em 1942, em Nova Iorque. Na página de rosto do respectivo catálogo, podia ler-se uma declaração com o título *Arte Primitiva*, não assinada, que provavelmente foi escrita por Breton: *O surrealismo não fez mais do que tentar reunir as tradições mais duráveis da humanidade. A arte, nos povos primitivos, ultrapassa sempre aquilo que arbitrariamente se chama real. Os indígenas da costa noroeste do pacífico, os Pueblos, e nomeadamente os da Nova Guiné, da Nova Irlanda e das Ilhas Marquesas, fabricaram objectos que os surrealistas muito apreciam (coleções Max Ernst, Claude Lévi-Strauss, André Breton, Pierre Matisse, Carlbach, Segredakis).*¹⁶

Nos primeiros números da revista *Dyn*, Wolfgang Paalen publicou reproduções de objectos primitivos, em particular os que eram fabricados pelos índios Haidas, Bellas-Bellas, Bellas-Coolas, Kwakiutls e Nootkas, com um comentário em francês. Acreditava que o homem primitivo estava num estado infantil de desenvolvimento psicológico. Como resposta, Newman, discordando de Paalen, no catálogo da exposição *Escultores da Pedra Pré Columbianos*, organizada na Galeria Wakefield, entre 16 de Maio e 5 de Junho de 1944, considerou deploravelmente condescendente essa associação *primitivo/infantil* e defendeu que as obras-primas primitivas eram «o melhor que o homem jamais produzira».¹⁷

Posteriormente, na introdução à *Dyn* nº 4-5, na primavera de 1944, consagrada aos Ameríndios, (não publicada), Paalen altera o discurso. Afirma que *a arte pode ligar-nos ao nosso passado pré-histórico ... É chegado o momento de integrar o incomensurável tesouro das formas ameríndias à consciência da arte moderna ... esta integração será*

¹⁵ Hoje Colecção Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo

¹⁶ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L'Art Américain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 78, nota 5

¹⁷ Ibidem

(...) a abolição das fronteiras interiores ... uma arte universal que modela uma consciência universal e que deve renovar-se.¹⁸ O discurso surge após a posição de Gottlieb, Rothko e Newman, mas não podemos deixar de concordar com Paalen em não aceitar a mera apropriação da arte *primitiva* pelos artistas modernos, o que qualificava de “mitologia enganosa”.¹⁹

Enquanto que alguns poetas e artistas vêem no surrealismo um novo humanismo, outros, numa perspectiva mais transcendente, revelam o significado de arquétipos universais, como o círculo (Gottlieb, Eurico) a cruz (Tàpies, Eurico), o arabesco e o labirinto (Pollock, Tobey), a espiral (Alan Davie). O escocês Alan Davie (1920) é autor de uma pictografia surrealizante. Empenhado na manifestação global do ser, os seus arquétipos do inconsciente colectivo são comuns aos da *arte bruta*, popular e *primitiva*.

Em Abril de 1943, num editorial da revista *View*, os surrealistas freudianos justificaram a sua posição: *Há quem defenda que o papel do artista é criar novos mitos. Mas as forças progressistas da história seguiram sempre a direcção oposta... Nós acreditamos na interpretação das motivações humanas que nos legou Freud, calculando que é infinitamente mais avançada porque mais humana.... nós somos contra os mitos... sejam eles pagãos ou cristãos.*²⁰ Não se satisfazendo com a mera interpretação e ilustração dos sonhos, Gottlieb e Rothko não aprovaram este ponto de vista. Na sua perspectiva, a real importância da arte moderna, ao redescobrir as formas da arte *primitiva*, não reside apenas no aspecto formal, mas também no seu significado espiritual que está implícito em toda a obra arcaica. Se as imagens brutais e demoníacas nos fascinam hoje em dia, não é apenas por serem exóticas, nem pela nostalgia de um passado longínquo. Trata-se, pelo contrário, do imediatismo com que estas imagens nos transportam para as quimeras e as superstições, as fábulas dos selvagens e as estranhas crenças que o homem primitivo soube exprimir de forma tão tocante.²¹

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Ibidem (Ver a propósito a apresentação do catálogo da sua exposição na Galeria *Art of this Century*, 17 Abril-12 Maio, 1945)

²⁰ Idem, p.71 (nota 6 : “The Point of View” - An Editorial, *View*, nº 1, série III, Abril 1943, p. 5)

²¹ Por seu turno, questionado por Jean Duché em 1946, a propósito da sua colecção de arte primitiva, Breton afirma: *Há aqui máscaras esquimós, índias, dos mares do Sul. As bonecas, trouxe-as do território dos índios Hopis no Arizona. Repare na justificação que estes objectos trazem à visão surrealista, no novo impulso que lhe podem dar (...) Aquela boneca hopi evoca a deusa do milho: no enquadramento estriado da cabeça pode ver as nuvens sobre a montanha; nesta pequena moldura no meio da testa, a espiga; em volta da boca, o arco-íris; nas estrias verticais do vestido, a chuva caindo sobre o vale. É ou não é a poesia tal como continuamos a entendê-la?*

Rothko explicava assim a importância dos mitos da Antiguidade para fazer pinturas como *Baptismal Scene*, de 1945: *...são os símbolos eternos...para exprimir ideias fundamentais. São os símbolos dos medos e das motivações primitivas do homem, sem distinção de lugar ou de tempo, que podem mudar em pormenor mas nunca em substância, seja do homem grego, azteca, islandês ou egípcio. A psicologia moderna mostra-nos que prevalecem nos sonhos, na linguagem e na arte, apesar das alterações exteriores do modo de vida.*²²

As aspirações cósmicas dos *fazedores de mitos* dos anos 40 respondem a um pessimismo generalizado, motivado pela dura experiência da II Guerra Mundial, equacionando a psicanálise freudiana e a acção revolucionária marxista. Gottlieb e Rothko foram sensíveis a esta situação e à consequente necessidade de reabilitar os “mitos profundos” ou os “arquétipos” do inconsciente colectivo dos povos ditos primitivos, desde a mais remota antiguidade, pelo que, numa perspectiva histórica, assumiram uma pertinente actualidade na arte americana. *Se declaramos a nossa afinidade com a arte dos primitivos, é porque eles exprimem sentimentos que são hoje particularmente relevantes. Neste tempo de violência, as preferências pessoais pela alegria da cor e da forma parecem deslocadas. Toda a forma primitiva de expressão revela a tomada de consciência do poder das forças em jogo, a presença imediata do medo e do terror, a brutalidade da natureza bem como a eterna precariedade da vida. O facto de tantos indivíduos em todo o mundo experimentarem estes sentimentos é uma triste verdade, e nós pensamos precisamente que uma arte que embeleza estes sentimentos ou que os ilude é superficial e inoportuna. É por isso que nós insistimos no conteúdo que integra estes sentimentos para os exprimir.*²³

Pollock, que era defensor de Jung, assumia também o papel de *fazedor de mitos*. Nas suas duas primeiras exposições, em 1943 e 1944, apresentou telas intituladas *macho e fêmea*, *Guardiães do Segredo* e *Cerimónia nocturna*, entre outras. *Sempre fiquei muito impressionado com as qualidades plásticas da arte dos índios da América. Pela sua*

No século XX, o artista europeu só poderá obstar à dissecação das fontes de inspiração causada pelo racionalismo e o utilitarismo retomando o contacto com a chamada visão primitiva, síntese de percepção sensorial e de representação mental. A escultura negra já foi aproveitada com resultados espectaculares, mas é sobretudo a plástica da raça vermelha que nos permite aceder agora a um novo sistema de conhecimento e de relações. Monnerot, em A Poesia Moderna e o Sagrado, pôs aliás excelentemente em evidência as afinidades do pensamento surrealista e do pensamento índio, mais vivo e criador do que nunca, conforme pude verificar. (in Breton, André, Entrevistas. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, pp. 247, 248)

²² Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 72 (nota 8 : Adolph Gottlieb e Mark Rothko, *O Retrato e o Artista Moderno*)

²³ Idem, p. 73

*capacidade de sentir as imagens apropriadas e pela escolha do tema a tratar, revelam a autenticidade da sua experiência pictural. Se as cores são típicas do oeste, a sua imaginação possui a essencial universalidade de toda a arte verdadeira. Há quem veja nos meus quadros referências parciais à arte e à caligrafia dos índios da América. Não sendo intencional, foi, provavelmente, o resultado de recordações e de entusiasmos anteriores.*²⁴

Tal como Pollock, Baziotes, Stamos e Hofmann inventaram figuras míticas e deram títulos também míticos às suas telas. E, a julgar pelos títulos da maior parte dos seus quadros, Gottlieb, Rothko, Pollock e Baziotes interessaram-se tanto pelos mitos greco-romanos, especialmente pelos da sexualidade primitiva e da força bruta, como também pelos mitos dos Índios da América e de outras culturas pré-alfabetizadas. Mas, ao contrário da arte greco-romana, que reduzia a vida do espírito à manipulação das ideias, estes pintores criaram formas novas.

Na perspectiva de Breton, a cultura greco-latina encontrava-se em “*plena agonia*”, já sem forças para continuar a abafar as manifestações ditas irracionais e o seu mistério. O poeta ironizava com o conceito clássico de que *o homem é a medida de todas as coisas* e citava Gauguin: *Tenham sempre na vossa mente os persas, os cambodjanos e os egípcios também, um pouco. O grande erro é o grego, por muito belo que seja.*²⁵

O pintor Mark Rothko, filho mais novo de uma família judia russa que emigrou para os Estados Unidos, sublinhava também a importância das raízes primordiais dos mitos na arte primitiva, redescobrimo as suas implicações na existência humana e na arte moderna.²⁶

Também Almada Negreiros referia que «*a arte moderna foi renovar-se numa antiguidade que a arte académica já não tinha olhos para alcançar*» – Almada Negreiros.²⁷

²⁴ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 74

²⁵ Breton, André, *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 278

²⁶ *Nós devemos apresentar estes mitos pelos nossos próprios termos, tornando-os simultaneamente mais primitivos e mais modernos que os próprios mitos; mais primitivos porque nós procuramos fundamentalmente as raízes primordiais e atávicas da ideia e não apenas as suas graciosas versões clássicas; mais modernos porque redescobrimos as suas implicações através da nossa própria experiência* – Mark Rothko, (in Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol 1. Paris:Éditions Carré, 1990, p.p 74 -76)

²⁷ Negreiros, Almada, entrevistado por António Valdemar, *Diário de Notícias*, 16-06-60 (in Gonçalves, Rui Mário, *Almada Negreiros*. Lisboa: Caminho Edimpresa, 2005, p. 25)

Apesar da sua pintura inicial conter alusões aos símbolos primitivos, o desejo de uma arte mítica verdadeiramente moderna levou Gottlieb e Rothko a uma deliberada abstracção lírica, tanto mais depurada quanto mais radical. Não ignoravam que a arte dos povos aborígenes era abstracta, tal como escreveu Newman a propósito da pintura dos índios da Costa Noroeste: *...em diferentes tribos, a abstracção era a tradição estética dominante. Eles representavam os seus deuses mitológicos e os seus monstros totémicos através de símbolos abstractos, utilizando formas orgânicas sem qualquer preocupação de semelhança.*²⁸

A necessidade de ser simultaneamente moderno e primitivo contribuiu para que os três *fazedores de mitos* Gottlieb, Rothko e Newman privilegiassem a expressão simples de um pensamento complexo. *Nós somos pelos grandes formatos porque têm o impacto do unívoco. Queremos reafirmar o plano do quadro. Somos pelas formas planas porque destroem a ilusão e revelam a verdade.*²⁹

Os “primitivistas” modernos consideram que a forma simples é a arcaica e que a simplicidade é sinónimo de verdade, a ponto de a verem como um fim em si mesma. No começo, os “fazedores de mitos” produziam as suas imagens através do *automatismo*. Mas como este induzia à sobreposição rápida de múltiplos elementos lineares, criando um efeito espacial ilusionista, em conflito com o seu desejo de simplicidade no plano, estes pintores depressa sentiram necessidade de recuperarem a bidimensionalidade, evitando os cruzamentos e as sobreposições que sugerem profundidade.

Sem o peso da tradição europeia, embora não prescindindo de referências primordiais, como o cubismo de Picasso, o fauvismo de Matisse, o abstraccionismo de Kandinsky e Mondrian, e o surrealismo de Miró, Masson e Ernst, a arte moderna americana assume características próprias, menos ambíguas ou mais claramente definidas no grande formato. Desde o expressionismo abstracto ao abstraccionismo mais radical, transita da complexidade inicial para a grande simplicidade deliberada das formas e das amplas superfícies de cores lisas, que reabilitam a bidimensionalidade do plano, com uma nitidez e uma audácia monumental, tipicamente americana. Megalomania que adquire proporções gigantescas, no panorama da arte internacional, onde o pequeno e médio formato do quadro de cavalete da pintura tradicional europeia quase deixa de ter sentido, embora, por vezes, suscite a nostalgia dos que continuam a gostar da boa pintura de um

²⁸ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p.76

²⁹ Ibidem, nota 17: Adolph Gottlieb e Mark Rothko (com a colaboração e Barnett Newman), “Carta ao Editor”

Monet, de um Cézanne, de um Bonnard e de um Braque, para referir apenas quatro pintores franceses discretos, que permanecem pela sua inegável qualidade e inerente apurada sensibilidade plástica. Acentue-se, todavia, que o quadro de cavalete europeu, de dimensões mais modestas, readquire uma qualidade de objecto pictórico, sobretudo a partir do cubismo. Nesta perspectiva, as pinturas-colagens de 1915-1917, de Amadeo de Souza Cardoso, são um bom exemplo de composições inovadoras, construídas com inegável audácia. Como pioneiro do modernismo em Portugal, Amadeo só será reentendido e redescoberto trinta anos após a sua morte (1918-1948) pelos surrealistas portugueses.

O triunfo da arte americana foi muito mais acelerado e retumbante, por razões de promoção publicitária e mercantil, próprias de um país rico e novo, ansioso por criar novos mitos, mesmo que efémeros, ao ponto de pretender dominar o mundo, enquanto a velha Europa assiste perplexa ao crescimento do gigante ameaçador, que não olha a meios para atingir os fins. É essa capacidade de reflectir sobre o que atormenta a humanidade que constitui a qualidade fundamental do europeu, além da grave responsabilidade cultural e política que lhe compete, na perspectiva histórica do mundo.

II.2 – OS ANTECEDENTES: A PINTURA EUROPEIA VISIONÁRIA E FANTÁSTICA

A pintura visionária de Jerónimo Bosch (Flandres, c. 1450 -1516) fascina, mas também perturba. Joga com aspectos contraditórios da “poética do maravilhoso” e da “poética do fantástico”³⁰, como o próprio surrealismo, que se define pela fusão dos contrários.

Bosch representa com minúcia e implacável humor negro, visões de monstros, diabos, anjos e seres imaginários, em cenas de perversão, associadas, segundo a lei do acaso, como acontece no “cadavre-exquis” surrealista.

Digamos que, na perspectiva de Bosch, o acaso é tão provocado quanto provocante, na irreverência que assume.

Os “monstros” institucionalizados confrontam-se com “monstros” individualizados.

³⁰ A “poética do maravilhoso” é uma categoria estética que se insere no pensamento positivo da vida, nas boas recordações da infância, nas imagens de encantamento, no *paraíso terrestre* e na inocência original; é pura, angélica e fascinante, além de onírica e feliz.

A “poética do fantástico” é uma categoria estética, que, sendo mais nocturna, visionária e profundamente inquietante, reflecte os traumas da infância, da guerra e outros aspectos trágicos da existência humana, em imagens de terror e humor negro, de monstros e fantasmas; é demoníaca e perturbadora.

O conceito baudelairiano de maravilhoso (foi) adoptado pelo Surrealismo, conforme fica claro no texto de Breton, *Le merveilleux contre le mystère*. E, de modo mais enfático, insistindo na relação entre a poesia e a vida, (no) seu prefácio de 1962 para o importante livro de Pierre Mabilie, *Le miroir du merveilleux*, contrapondo-o ao realismo fantástico ou realismo mágico então (e ainda) em voga: o “maravilhoso”, ninguém conseguiu defini-lo melhor (que Mabilie) por oposição ao “fantástico” que tende, infelizmente, cada vez mais a suplantá-lo junto aos nossos contemporâneos. É que o fantástico, quase sempre pertence à ordem da ficção sem consequência, enquanto o maravilhoso brilha na ponta extrema do movimento vital e envolve em si, inteiramente, toda a afectividade. Não se trata, em Breton e em Baudelaire, de um modo exclusivamente literário. Menos ainda, do maravilhoso transcendente, de outro mundo, mas do imanente, concreto, que (...) faz parte da vida vivida...*

Baudelaire (1821-1867) influenciou a poesia internacional de tendência simbolista e “(marcou) algumas das obras máximas do Surrealismo”, “(abertas à exploração do acaso, do imprevisível e do maravilhoso). Entre outras *Nadja*, *Os vasos comunicantes* e *O amor louco*, de Breton; *O camponês de Paris*, de Aragon, e especialmente, pelo modo como a cidade é transfigurada num cenário de sonho, *La liberté ou l’ amour!* de Robert Desnos.” – in *Surrealismo poesia & liberdade*, coord. Editorial Maria Estela Guedes (Portugal); Floriano Martins (Brasil) - [triplov.com/surreal/willer_poetica.htm] – Jan., 2007.

**Não se trata de saber viver ou da sabedoria da vida – mas de vida sábia*, (in Lisboa, António Maria, *Poesia [A verticalidade e a chave]*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 237).

*A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade concreta (...) Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, (...)*³¹

Ao mergulhar no inconsciente humano, a pintura de Bosch, realizada entre 1480 e 1516, representa o mistério nos finais da Idade Média, época de crise, face ao desmoronamento das concepções ideológicas que a Europa de então vivia. É um momento de intenso misticismo e superstição, visões sobrenaturais, manifestações demoníacas e divinas. Nesse pesadelo terrífico, surgem as pinturas visionárias e inquietantes de Bosch, composições híbridas, elaboradas a partir da junção de elementos díspares, que preconizam uma técnica que os surrealistas vieram a adoptar, para revelar aspectos ocultos da intensa vida subjectiva do homem. Nesta atmosfera onírica de uma simbologia profunda e, muitas vezes, contraditória, o pintor recorre à ambivalência da imagem: o peixe, elemento obsessivo no universo boschiano, tanto é interpretado como figuração cristã, como é também símbolo demoníaco ou fálico, enquanto metáfora, animal da luxúria e do desejo carnal. Símbolo da sabedoria e do silêncio, bem como da fecundidade, em virtude da sua prodigiosa faculdade de reprodução, na profundidade das águas. *Poisson Soluble* é um texto automático de André Breton, publicado como apêndice do *I Manifesto do Surrealismo*, em 1924. O “peixe solúvel” na água ou a sua fusão na *água-mãe* adquire a qualidade de algo precioso que o poeta denomina “pérola do mar”. O peixe voador boschiano não deixa de ter relação com o “peixe-violinista” de Chagall, pintor surrealista que evoca o voo onírico, representado pelos “pássaros-peixes” de Eurico Gonçalves, nas suas primeiras pinturas semi-ingénuas e surrealizantes.

Entre o sagrado e o profano, a imagética boschiana é rica na convergência de contrários. Por essa via, o pintor flamengo não só atinge o fantástico, como é um precursor do surrealismo visionário e nocturno de Max Ernst, Cruzeiro Seixas e outros. Na sua obra, o real e o irreal conjugam-se numa “super-realidade”. O que sobressai é a irreverência, o humor negro e a profundidade da sua simbologia.

Jardim das Delícias resume a concepção pessimista de um mundo dominado pela ideia do pecado e da fragilidade da natureza humana, típica da mitologia medieval, ao representar falsas donzelas, cavaleiros, clero, mendigos, penitentes, caminhantes, santos e demónios, figuras grotescas e exóticas. É uma metáfora do homem cristão, temente a

³¹ (in Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1980, pp. 750-752 / Baudelaire, Charles, *Poesia e Prosa*, organizada por Ivo Barroso, diversos tradutores Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, pp. 804-809)

Deus, dividido entre as tentações dos prazeres mundanos e a humildade, piedade, austeridade e desejo de salvação.

O tríptico representa o “paraíso terrestre”, o “fruto proibido” e o “pecado original” (painel da esquerda); o “jardim das delícias”, onde todos os excessos do prazer sexual são permitidos, em torno da “fonte da eterna juventude” (painel central); e a visão infernal dos pecados mortais, a gula, a luxúria, a vaidade, a avareza, no “inferno dos músicos”, onde gigantescos instrumentos musicais são transformados em objectos de tortura (painel da direita).



Jerónimo Bosch (Hieronymus Bosch, “El Bosco”): *Jardim das Delícias*, 1480-90 (tríptico). Óleo s/ madeira; 220x195x390cm. Museu Nacional do Prado, Madrid.

O “maravilhoso”³² caracteriza a arte do final da Idade Média através das forças e dos seres sobrenaturais. As *tentações* de Jerónimo Bosch são representações simbólicas que se relacionam com os temas que influenciavam a arte da época, nomeadamente a vida dos santos, os *Mistérios*, as farsas e os temas diabólicos. Abre-se, definitivamente, o caminho à interpretação alegórica do monstro, semi-humano, semi-anmalesco, que confirma a ordem divina da criação. As alegorias e metáforas medievais envolvem

³² No que se refere à cultura erudita, o termo *mirabilis* era comum na Idade Média e aproximava-se do sentido que a palavra “maravilhoso” tem hoje para nós. Etimologicamente em *mirabilia* há a raiz *mir* (*miror mirari*) que implica algo de visual. Se ligarmos etimologicamente o “maravilhoso” às raízes visuais, a noção de aparição ou “milagre” é a característica fundamental. Como o “milagre” se opera por intermédio dos santos, estes encontram-se em tal situação que o aparecimento do “milagre”, por sua intervenção, é previsível. – (in Le Goff, Jacques, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Edições 70, 1985)

animais carnívoros, aves, peixes e répteis. As metamorfoses e as transformações não pretendem senão denunciar os maus costumes do homem corrupto e pecador, que, pela arrogância é leão; pelo espírito de vingança e agressividade, é tigre; pela luxúria é porco; pela fecundidade e fertilidade é peixe; pela vaidade e orgulho, é pavão; pela falsidade é raposa; pela gula, é macaco ou lobo; pela malícia, é asno; pela simplicidade e humildade, é ovelha...

A arte medieval do século XV exalta as tendências profundas da época. É um período de extraordinária vitalidade. Próximos da loucura, o “sonho” e a “visão” dão-nos a dimensão global do homem medieval: o sonho do heroísmo e do amor, herdado da cavalaria; a visão da morte, as emoções reveladas ou recalcadas, os fantasmas. O sonho projecta-se na sensualidade dos corpos, e a vida capta-se através daquilo que se vê, ouve, come, apalpa, sente e cheira. O final da Idade Média está povoado de sons, carícias e perfumes. Mas quando a sociedade cala uma parte de si própria, Le Goff³³ considera esse silêncio como um facto extremamente significativo, e refere Michelet, que o interpreta como um espelho da repressão e do recalçamento. Por detrás desse silêncio, esconde-se o psiquismo profundo da sociedade, que obriga o historiador a entrar, fatalmente, no campo da psicanálise. A fundamentação erótica e o recalçamento colectivo têm por base uma ética igualmente colectiva, baseada em normas e leis rigorosas, de que o erotismo não se compadece, ao exigir o prazer da transgressão. O século XV apresenta-se como uma época em que existe um vivo sentimento do corpo e da sua sensualidade. Nesse contexto, a Idade Média consegue, através da pintura de Bosch, suplantar o recalçamento pela liberdade dos sentidos, ao abordar duas formas de religião distintas no cristianismo da época: a religião clerical, mais erudita e racionalizada, e a religião popular, mais emotiva e supersticiosa.

A ruptura entre as duas religiões é a charneira entre duas formas de sublimação que povoam o final da Idade Média. Por um lado, o disfarce religioso dos clérigos (que merece uma abordagem psicanalítica); por outro, a aspiração ao sublime através do erotismo, que questiona os defeitos e as virtudes da natureza humana.

Em *As Tentações de Santo Antão* (Lisboa, Museu de Arte Antiga), Jerónimo Bosch resume a vida do santo, famoso eremita que viveu entre o século III e o século IV. Representa as suas famosas “tentações”, no tempo que passou no deserto, através de um conjunto de cenários imaginários, de corpos transfigurados, hermetismo, melancolia, surrealismo puro. Ilustra a luta que cada homem enfrenta contra o mal, na sua passagem terrena. No meio de seres

³³ Le Goff, Jacques, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985

antropomórficos, que povoam o mundo demoníaco, o santo é tentado pelo demónio, em visões pecaminosas de pesadelo.

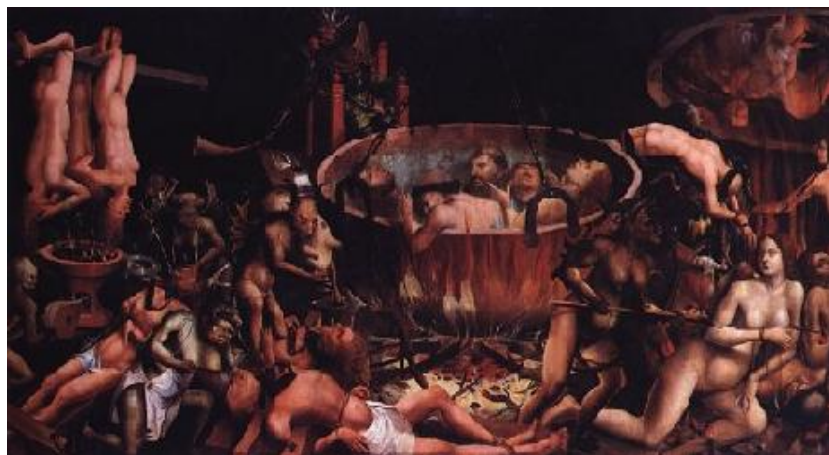


Jerónimo Bosch (1495-1510): *As Tentações de Santo Antão* (tríptico, c. 1505-1506). Óleo s/ madeira de carvalho; 1315x1190cm (painel central); 1315x530cm (painéis laterais). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

O tríptico faz alusão simbólica aos quatro elementos da natureza: a “terra” com o seu gigante cavernoso, a “água” com os seus monstros marinhos; o “ar” com os seus animais e personagens alados; e o “fogo” infernal e devorador da cidade incendiada. As múltiplas cenas ilustram as “tentações” ou os “sete pecados mortais”: a luxúria, a gula, a avareza, a cobiça, a inveja, a preguiça e a ira.

No Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, encontra-se também uma pintura a óleo sobre madeira, que representa o *inferno*, de mestre não identificado. Data de cerca de 1515 /1520, e integra-se, pelo seu tema, no movimento espiritual gerado na agonia da Idade Média. A pintura parece relacionar-se muito mais com uma iconografia estrangeira do que com a inquietação religiosa da sociedade portuguesa da época, já que Portugal se terá mantido cultural e socialmente à margem das querelas teológicas.

Trata-se de uma obra de excelente técnica, cuja luz emerge da mais profunda treva. A composição apoia-se numa imagética sádico-satírica. Através da análise dos seus aspectos estilísticos, Reis Santos aproximou-a do mestre da Lourinhã e da oficina do mestre da Madre de Deus, parecendo não levantar dúvidas de ser portuguesa.



O Inferno: Pintura de mestre não identificado (c.1515/1520). Óleo s/ madeira; 119 x 217,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Inv.: 432) Influência de Bosch.

Este *inferno*, enquanto alegoria da morte, é medieval; inspira-se nas velhas danças macabras e “fala” de coisas bem portuguesas, como os índios do Brasil, recém-descoberto. Representa significativas personagens da sociedade portuguesa da época: no caldeirão dos pecadores, o clero confunde-se com a pecaminosa burguesia e com a nobreza mercantilista e agiota; o diabo, com as tradicionais asas, assume, sentado num trono, ao alto, a chefia da acção infernal, que a seus pés decorre. De forma análoga, em *A Barca do Inferno* de Gil Vicente, aproximadamente da mesma época, o diabo é um genial carcereiro, inteligente e humanista, que se ri à Erasmó. (*O Elogio da Loucura*).

O diabo reúne em si o índio e a morte. Ao assumir-se como morte, o diabo estabelece a igualdade social entre os homens, noção que se associa aos difíceis momentos dos *descobrimentos* portugueses, onde as diversas classes sociais se juntam na mesma aventura. Nas primeiras pinturas renascentistas, na representação do *nu* está implícita essa noção de igualdade, não só perante a vida, como também perante a morte.

O diabo é um chefe índio, de máscara teatral e exótica *armadura* de penas, com um saco ao tiracolo, ornado de elementos decorativos bem portugueses. Ocupa o habitual trono de Cristo e assiste aos castigos: à sua direita, um “demónio-fêmea”, com asas de morcego e seios vazados por arrepiantes e ponteagudos elementos. Usa um hipotético “cinto de castidade” e introduz moedas pelas goelas dum presumível avaro. O sadismo evoca o *Inferno dos músicos*, em *O Jardim das Delícias* de Jerónimo Bosch, onde os pecadores defecam moedas pela “goela infernal”, que dá acesso ao local das tormentas.³⁴

³⁴ As moedas representadas fornecem-nos elementos de datação. São *cruzados* em ouro, cunhados pela primeira vez no reinado de D. Afonso V (1438-1481) e depois, sucessivamente, no reinado de D. João II

Os condenados aos castigos eternos sofrem as mais variadas torturas à volta do enorme caldeirão de cobre, no centro do quadro, onde mergulham em água fervente, contorcidos corpos de frades pecadores, junto à mulher que os conduziu ao pecado. A Inquisição vira-se ironicamente contra os habituais verdugos, presos, amarrados e torturados. Há cordas, correntes e cadeados.

À esquerda, um terrífico diabo, branco como a morte, atiza o fogo de um fogareiro com um fole. São objectos familiares das nossas lareiras e produzem chamas que queimam seres suspensos pelos instrumentos de tortura. Em baixo, à direita um “diabo-fêmea”, presumível judeu de nariz adunco, vinga-se das perseguições da Igreja. Repelente ser híbrido, com seios e cornos, aponta a cauda erótica em direcção a uma pecadora. Estranhos ganchos nos sovacos acentuam-lhe o sadismo, e a sua lança ameaça um casal condenado à morte. À esquerda, os seres satânicos de nariz largo evocam os monstros do românico de Vézlay, no sul de França.

O índio desperta e quase comprova o ideal humanista de Thomas More que, em *Utopia*, descreve a nova sociedade, através do português imaginário, Rafael Hitlodeu. O “diabo-índio” castiga em nome de Deus, a corrupta sociedade europeia da gula, da vaidade, da sodomia e do adultério. Os pecados do século, que Erasmo denuncia, estão presentes numa das mais humanistas pinturas quinhentistas portuguesas. Por toda a parte, espíritos infernais são criações fantásticas da imaginação, porventura de algum artista monástico, que parece ter evocado a demonologia medieval em peso.

No âmbito dos antecedentes do surrealismo, são notáveis as iluminuras herméticas do português Francisco de Holanda (1517-1584), pintor e humanista, nascido em Lisboa. Conhecido pelos seus famosos *Diálogos em Roma*, onde relata conversas que manteve com Miguel Ângelo (1475-1564), durante a sua visita a Itália, como bolseiro, em 1538. Para além de ser um importante desenhador, Holanda foi um dos primeiros grandes coleccionadores de desenhos de mestres italianos.

Na obra deste pintor português, o maneirismo está presente através do aspecto que melhor o define: a premissa teórica da “Ideia”, concebida platonicamente como fonte da beleza e reconduzida, em última análise, ao intelecto divino (...).

(1481-1495), D. Manuel (1495-1521) e D. João III (1521-1557). Eliminados os dois primeiros reinados, anteriores à descoberta do Brasil, restam-nos D. Manuel e D. João III. Os índios deste painel não se parecem com os que Pêro Vaz de Caminha descreve a D. Manuel, numa carta de 1500, que se revestiam de pureza e ingenuidade, bem diferentes de todo este exotismo (in, *Auto da Moralidade da Embarcação do Inferno*, Paulo Quintela, Coimbra, 1946, p. 62)

*Como escreveu no Tratado da Pintura, (...) a ideia é responsável pela invenção de “uma segunda natureza”, concebida interiormente (...) Deus é fonte de toda a pintura (...).*³⁵

O pensamento de Francisco de Holanda recupera o neoplatonismo de Sto Agostinho, através do «*modelo ou ideia previamente formulada no intelecto divino (...) ao estabelecer que Deus não conhece as coisas porque elas existem, mas que as coisas existem porque Ele as conhece (...).*»³⁶

O acto de criar manifesta-se em função do olhar interior. A idealização é «*fruto das capacidades inatas do engenho e não da imposição de factores exteriores, expressos em preceitos rígidos, tecnicamente transmissíveis. Daí a associação do maneirismo à noção de fantasia artística, razão por que não deverá o pintor, com a sua obra, preocupar-se em “agradar ao vulgo”, mas sobretudo a si próprio, reforçando essa dimensão interior que assiste ao processo criativo.*»³⁷



Francisco de Holanda (1517-1584).
In *D'Ollanda, Francisco - De Aetatibus Mundi Imagines (1445-1580?)*. Livro iluminado, fol. 3 r. (Biblioteca Nacional de Madrid).
In *D'Ollanda, Francisco - De Aetatibus Mundi Imagines. Livro das Idades*. Lisboa: Edição Fac-similada, com estudo de Jorge Segurado, 1983 (Madrid, 1978). Publicação sob os auspícios do Comissariado para a 17ª Exposição Europeia de Arte Ciência Cultura e Concelho da Europa. Patrocínio do Banco Totta & Açores.

Diálogos em Roma transmitem-nos, de forma clara, o pensamento estético e o entendimento da pintura da época, através de comentários de diversas individualidades, onde se inclui o próprio Francisco de Holanda e Miguel Ângelo, de que não podemos deixar de citar algumas passagens:

...Os poetas e pintores têm poder para ousarem, digo ousarem o que lhes aprouver (...) e isto, ainda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E*

³⁵ Calafate, Pedro, Francisco de Holanda, Instituto Camões, 1998-2000 (www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia - Março, 2007)

³⁶ Idem

³⁷ Idem

melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade* (...) coisas, que muito parecem impossíveis e fora da razão, o que tudo até é mui grande, se é feito de quem o entende» – Miguel Ângelo.³⁸*

Não vos parece (...) mais conveniente na pintura de um horto ou de uma fonte o deus Pã tangendo em uma zamponha, ou uma mulher com rabo de peixe e asas (que se viu poucas vezes)? E que muito maior falsidade é pôr uma coisa certa fora do seu lugar que não uma inventada no lugar que está pedindo? (...) como pode uma mulher de rosto formoso ter rabo de peixe e as mãos de ligeiro cervo ou onça, com asas nas costas como anjo? A este se pode ainda responder, que, se aquela desconformidade está em sua proporção em cada uma das suas partes, que está mui conforme e que é mui natural; e que muito louvor merece o pintor que pintou coisa que nunca se viu, e tão impossível, com tanto artifício e descrição que parece viva e possível (...) – Francisco de Holanda.³⁹*

Chamam pintor a um que não tem mais que os óleos e os pincéis bastardos ou delicados da pintura (...) E o que é maravilhoso é que o mau pintor não pode nem sabe imaginar nem deseja de fazer boa pintura na sua ideia, porque a sua obra a mais das vezes é pouco desconforme da sua imaginação ... – Miguel Ângelo.⁴⁰

Se Francisco de Holanda respeitava as proporções do mundo natural, também não abdicava da sua capacidade visionária, ao aceitar metamorfoses, para que tudo parecesse “vivo e possível”, “embora nunca visto”, segundo os seus próprios termos, em *Diálogos de Roma*. Tanto para ele como para Miguel Ângelo, a boa pintura é aquela que não deixa de mostrar “o que nunca foi visto”, sendo má pintura aquela que não revela imaginação. Tal direito ao exercício da imaginação leva o pintor a assumir a deliberada desproporção, quando a fantasia assim o exige, como já se observava na pintura de Jerónimo Bosch, no século XV, pintando peixes gigantescos ou frutos de exageradas dimensões.

Na descendência boscheana, no séc. XX, os surrealistas também representam personagens híbridos, semi-humanos, semi-animalescos, em cenários teatrais, tal

* Holanda, Francisco, *Diálogos em Roma*, Livros Horizonte, 1984, Vocabulário: p. 154, *Decora, adj. – formosa, honesta, prestigiada, prestigia ; p. 155, *Monstruoso – Grandioso, Prodigioso; p. 156, – *Zamponha – é palavra castelhana = zampona: o mesmo que sanfona, gaita-de-foles italiana

³⁸ Holanda, Francisco, *Diálogos em Roma*, Livros Horizonte, 1984, p. 58

³⁹ Holanda, Francisco, *Diálogos em Roma*, Livros Horizonte, 1984, p. 59

⁴⁰ Ibidem

como se observa no surrealismo visionário de Max Ernst, Salvador Dalí, António Pedro, António Dacosta, Cruzeiro Seixas, Raul Perez e Mário Botas, entre outros.



Pieter Brueghel “O Velho”,
(1525-1569): *O Triunfo da Morte* (c. 1562).
Retábulo; 117x162 cm.
Museu do Prado, Madrid.

A pintura do flamengo Pieter Bruegel (1525-1569) caracteriza-se pela representação cenográfica e teatral de múltiplas figuras grotescas de um realismo satírico e visionário, onde personagens humanos contracenam com anjos, demónios e monstros.

A sua livre imaginação tanto exprime a alegria de viver, como a violência, a opressão, a carnificina e a luta pelo poder, em cenários de fantasia, sonho e delírio. *O Triunfo da Morte*, enquadra-se na temática medieval e revela uma inegável influência de Jerónimo Bosch através de um realismo macabro, que se apresenta como alegoria da morte. Esta pintura surpreende pela abundância de personagens das diferentes classes sociais e pelas variadíssimas formas de morrer, num cenário onde se representam verdadeiras cenas da vida quotidiana, nas situações mais inesperadas, que parecem, aliás, ter sido familiares ao pintor. Trata-se de um autêntico massacre, alusivo ao castigo dos homens pelo pecado da carne, da ambição, da riqueza e do poder. A morte surge quando menos se espera, aos ricos e aos pobres, aos velhos e aos novos, às mulheres e aos homens. Tal como Bosch, o pintor exprime, de forma catártica, o pecado dos homens, que a Igreja censura e reprime.

A obra de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor milanês, é o exemplo do fantástico não demoníaco, onde o engenho combina com o humor. O seu *Jardineiro* é uma reunião de frutos, flores e legumes; o seu *Bibliotecário* é um aglomerado de livros; a sua alegoria da *água* reúne peixes, caranguejos e tartarugas. Estas divertidas “correspondências” vieram inspirar a imagética surrealista do século XX, até aos nossos dias. A “visão dupla”,

repete-se nos conhecidos retratos alegóricos das estações do ano e preconiza a “visão paranóica” do surrealismo nocturno de Salvador Dalí.



Arcimboldo (Milão, Itália
1527-1593): *O Bibliotecário*, retrato de
Rudolfo II, 1565-1566.
Óleo s/ tela; 97x71cm.
Castelo de Skokloster,
Suécia.

Francisco de Goya (1746-1828), pintor espanhol, é autor de gravuras de uma imagética moralisante e fantástica, como se observa em *O Sonho da razão produz monstros* (c.1797-1799). Goya pintava fantasmas, que, no seu caso, mais não são do que alucinações e pesadelos que provocam insónia. Em *Caprichos*, há fantasmas de faces horríveis, loucos e embriagados, que levantam pedras tumulares. O horror atinge o sublime⁴¹, na figura de *Saturno*, gigante, desgrenhado e selvagem, de olhos desorbitados, que devora o corpo do próprio filho.

A imagética nocturna e visionária de Goya foi redescoberta pelos surrealistas, como Max Ernst, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, entre outros. A propósito, Eurico Gonçalves

⁴¹ Não fácil de definir, o *sublime* relaciona-se com sensações diferenciadas, porventura opostas, como o medo e a grandeza, a estranheza e o fascínio, o terrível e o fantástico, o ilimitado...Em meados do séc. XVIII, Burke caracterizava-o pelo “vazio, a escuridão, a solidão, o silêncio e o infinito”. Situava-o entre dois pólos opostos: “tranquilidade com laivos de terror”. Sobre a pintura, escreve Burke que “uma judiciosa obscuridade contribui bastante para o efeito da pintura”, já que, na arte como na natureza, “imagens obscuras, confusas, incertas, exercem um grande poder sobre a fantasia, levando-a a formular paixões mais sublimes do que as já clarificadas e bem definidas” – (in Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 205)

Kant distinguiu o belo do sublime: *um modo contrastante de experiência estética ligada a objectos destituídos de forma, a objectos que envolvem ou evocam uma impressão de “ilimitado”, como paisagens, tempestades no mar, quedas d’ água e cadeias de montanhas*. - (in Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 206)

Turner encarna o artista do *sublime* no romantismo inglês do séc. XIX, na busca do ilimitado, das grandes vagas e das tempestades, em oposição à ideologia visual do seu tempo, confinada aos valores e às convenções dos académicos

refere-se à pintura-poesia de Mário Cesariny, povoada de fantasmas, *seres incorpóreos e celestes que, (...) emergem da sombra, brancos de tanto empalidecerem....*⁴²



Francisco de Goya
(1746-1828): *O Sonho da razão produz monstros* (c.1797-1799). Água-forte e água-tinta; 21,5x15cm (mancha da gravura); 32x22,5 cm (papel).
Biblioteca Nacional de Madrid (Inv.: 45666, nº 36).
(Existe outro exemplar no Rijksmuseum, Amesterdão).

A obra de Henry Fuseli (1741-1825), pintor inglês de origem suíça, é das mais conhecidas obras que se caracterizam pelo demoníaco. É famosa a sua pintura intitulada *The Nightmare*. A palavra “maré” é um termo do inglês antigo que significa demónio. Acocorado sobre uma figura feminina, deitada num divã, exageradamente alongada, um demónio macho, contorcido, prepara-se para a infernizar, ou talvez possuir. No escuro, em segundo plano, um cavalo assustado acentua o clima de tensão e de medo. São personagens simbólicas do terror nocturno.



Henry Fuseli
(1741-1825):
The Nightmare, 1781; óleo s/ tela;
101x127 cm.
Instituto das Artes, Detroit.

O pintor surrealista português António Areal dedicou-lhe, em 1973, uma exposição intitulada *Variações sobre um tema de Fuseli*.⁴³

⁴² Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen Pintura-Escrita*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, Biblioteca A Boca que Olha, 2005, p.160

Fuseli viveu em Londres desde 1773, onde se tornou amigo de William Blake (1757-1827) e onde também se dedicou à crítica de arte.

Na transição do século XVIII para o século XIX, William Blake, poeta, gravador e pintor simbolista inglês, de audaciosa capacidade visionária, abeira-se do fantástico, pela estranheza que promove entre erotismo e misticismo. Blake veio a suscitar a admiração dos surrealistas que o elegeram como um antecedente histórico digno de referência.

Num estilo inconfundível, entre o classicismo e o romantismo, dificilmente se pode dissociar a sua obra poética, gráfica e plástica. São famosas as 100 aquarelas que criou para ilustrar *A divina comédia*, de Dante.

Uma característica dominante em quase toda a sua obra é a fusão dos contrários: *O casamento do céu e do inferno*, *O bem e o mal*, *A alma e o corpo*, *A inocência e a experiência*.

Profundamente mística, através dos seus poemas épico-proféticos, a obra de Blake anuncia a redenção da humanidade em *Uma nova Jerusalém*, em 1820.

Dado como louco nos últimos anos de vida, e incompreendido pelos seus contemporâneos, Blake escreveu poemas líricos e herméticos que, de algum modo, resumem a simbologia do seu pensamento, em expressões que se tornaram célebres, como *o céu numa flor silvestre* ou *ver o mundo num grão de areia*, que estabelece uma curiosa analogia com a já citada frase de Miró: *Cada grão de areia possui uma alma maravilhosa, mas nós já nos esquecemos disso. Para o voltarmos a sentir, é preciso ressuscitar o sentido mágico das coisas: o dos povos “primitivos”*.

...Blake escreveu (...): “A forma grega é forma matemática: a forma gótica é forma viva. A forma matemática é eterna na memória intelectual: a forma viva é existência eterna”; *A arte gótica é arte linear e viva (...). Mantém a predominância dos elementos lineares (...), mas em vez do frio formalismo (...) adapta esse sentido de forma à expressão de sentimentos vivos e naturalmente sensuais – um sentimento da vida, da natureza, da unidade divina do mundo visível. No apogeu da arte gótica vamos encontrar uma grande profundidade de sentimento e de imaginação criadora a que uma aderência absoluta a contornos lineares precisos deu forma e definição (...)* “A natureza não tem contornos, mas a imaginação tem”. Esta foi a descoberta mais profunda de Blake (...) E assim vamos encontrar Blake a confessar que “os objectos naturais sempre enfraqueceram,

⁴³ António Areal, *12 pinturas: Variações sobre um tema de Fuseli*. Lisboa: Galeria São Mamede, Maio, 1973. Prefácio de Lima de Freitas

mataram e destruíram a minha imaginação” (...) Há no seu desenho uma magnificência e ousadia, (...) uma estrutura intelectual e uma organização formal....⁴⁴



William Blake (1757-1827):
O grande dragão vermelho e a mulher vestida de Sol (c. 1806-1809). Aguarela; 42x34.3cm. Museu Brooklyn, Nova Iorque.

Precursora do surrealismo é a poesia dos simbolistas franceses Baudelaire (1821-1867), Mallarmé (1842-1898), Verlaine (1844 -1896), Rimbaud (1854-1891), Alfred Jarry (1873-1907); do poeta uruguaio Lautréamont (1846-1870), autor dos *Cantos de Maldoror*, e a poesia simbolista do português Teixeira de Pascoaes (1877-1952), o poeta do Marão, cuja imagética visionária de espectros nebulosos, (*Sempre*, 1898) desperta em Cesariny a mais profunda emoção e admiração⁴⁵, e Camilo Pessanha (1887-1926), autor de *Clepsydra*, onde o ritmo e musicalidade da palavra acentuam o poder evocador deste admirável poema, ilustrado por Cruzeiro Seixas, na Revista Colóquio Letras:

*Chorai arcadas / Do violoncelo, / Convulsionadas, / Pontes aladas / De pesadelo.*⁴⁶

A obra de Gustave Moreau (1826 -1898) é precursora do *simbolismo*. As cenas bíblicas são os seus temas favoritos, como a história de Salomé, muito em voga no final do século XIX, e as obras literárias clássicas. Pelo seu conteúdo narrativo e religioso, a pintura de Gustave Moreau despertou a atenção de famosos escritores, como Teófilo

⁴⁴ Read, Herbert, *O Significado da Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1969, pp. 123-127

⁴⁵ *Se alguma coisa realmente acaba e alguma coisa realmente começa, o Inferno Celeste tem em Pascoaes o seu Vidente e a Idade de Ouro que o Surrealismo se propõe recuperar: olham-se cara a cara – Entrevista de Mário Cesariny ao JL (20-02-1990)*

⁴⁶ Parte integrante do nº 155 / 156 da Revista Colóquio Letras, Lisboa: Fundação Gulbenkian (Jan. -Junho), 2000

Gautier, Huysmans e muitos outros. A sua imagética cenográfica é enriquecida pela cor difusa e luxuriante, mágica e misteriosa, que envolve a beleza e a sensualidade de angelicais figuras femininas, ornamentadas com requintados adereços e pedras preciosas.

A obra de Gustave Moreau veio a ser revalorizada pelos surrealistas, a par da pintura onírica do francês Odilon Redon (1840-1916), e do austríaco Gustav Klimt (1862-1918), três simbolistas que se abeiraram do “maravilhoso” através da sensualidade feminina e do arabesco decorativo. *A descoberta do museu Gustave Moreau, quando eu tinha dezasseis anos, condicionou para sempre a minha maneira de amar. Tive aí a revelação da beleza e do amor, através de alguns rostos e poses de mulheres. O “tipo” destas mulheres ocultou em mim, provavelmente, todas as outras: foi um completo feitiço. Os mitos são reactivados como nunca. Quase sem mudar de aspecto, a mulher ora se apresenta como Salomé, Helena ou Dalila. A Quimera incarna, eterna e indistintamente, o seu prestígio e os seus traços (...) Os seus grandes olhos, entreabertos como a amêndoa /são incêndios de prazer que o seu olhar procura. E. Baudelaire, em “A Beleza” e “Hino”, elevou-a ao pedestal a que ela tem direito...*⁴⁷



Gustave Moreau (1826 -1898):
Salomé a dançar diante de Herodes (pormenor), 1876.
Óleo s/ tela.
Museu Gustave Moreau, Paris.

Odilon Redon aborda temas tradicionais, como *Nascimento de Vénus* e *O Ciclope*. As suas imagens oníricas anunciam a vocação visionária e subjectiva do surrealismo⁴⁸, num universo mitológico que aborda o “maravilhoso” e o “fantástico”. Ressaltam a

⁴⁷ Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1979, p. 363

⁴⁸ Odilon Redon é citado por André Breton, in *O Surrealismo e a Pintura*. Paris: Gallimard, 1979, p. 360

sensualidade e o erotismo da mulher satânica, perversa provocante e fatal, em cenários de misteriosos mares, rochedos, florestas e céus translúcidos. Os cenários de luz evanescente vencem a treva e diluem as fronteiras entre o real e o imaginário.

O *Ciclope* evoca a mitologia grega. Símbolo fabuloso das forças primitivas, da natureza violenta e da força bruta, o ciclope é um gigante invencível, que tem um só olho no meio da testa. Apenas Apolo, o deus da luz, possui poderes para o vencer. Porém, nesta pintura de Redon, o seu olhar inspira ternura e ingenuidade. Sob o azul claro do céu, as tonalidades do seu corpo estabelecem diálogo com o de uma jovem mulher adormecida e as diagonais do quadro adivinham-se na inclinação dos corpos. Aí, a expressão do desejo advém da nudez feminina, numa escala menor.

Na pintura de Odilon Redon, as formas diluem-se na cor atmosférica de verdes e azuis luminosos, que contrastam com vermelhos terrosos, num ambiente intimista de encantamento.



Odilon Redon: *O Ciclope*,
1898-1900. Óleo s/ tela; 64x51cm.
Rijksmuseum
Kröller-Müller Museum,
Otterlo, Holanda.

James Ensor (1860 -1949) é um pintor belga que associa o imaginário de máscaras carnavalescas ao sentido caricatural e satírico, sendo precursor do expressionismo europeu, que se abeira de uma concepção surrealizante.⁴⁹

O expressionismo deforma intencionalmente para exaltar o sentimento. É uma arte que alia o instinto à intensa subjectividade, recorrendo frequentemente à cor matérica, exasperante e contrastante, para exprimir o amor, o medo, a solidão, a revolta, o desespero, a morte. É através dessa visão subjectiva que os pintores expressionistas projectam na sua obra o que mais profundamente os inquieta.

⁴⁹ James Ensor é citado por André Breton, in *O Surrealismo e a Pintura*. Paris: Gallimard, 1979, p. 362

De composição barroca, a pintura cenográfica de Ensor era considerada, no seu tempo, desconcertante. As suas personagens grotescas e teatrais devolvem-nos uma visão sarcástica da vida, promovendo uma crítica social, através do modo como representa a realidade transfigurada.

James Ensor deforma deliberadamente os seus personagens, tornando-os feios, ridículos e estúpidos, como se de um desfile de máscaras se tratasse. Irónico e mordaz, Ensor pinta a comédia humana que o seu livro *O real dentro do imaginário* descreve. A máscara e o esqueleto testemunham o humor macabro do pintor, como exemplificam alguns títulos dos seus quadros: *Esqueletos desejando aquecer-se junto de um fogão apagado*; *Esqueletos lutando por um enforcado*, *Esqueletos da Oficina* e *A morte perseguindo o rebanho dos humanos*. Humor negro que se manifesta em *O meu retrato*, onde o artista representa o seu próprio corpo em decomposição.

Próximos da sua influência, são os expressionistas Emil Nolde, George Grosz e Édvard Munch.

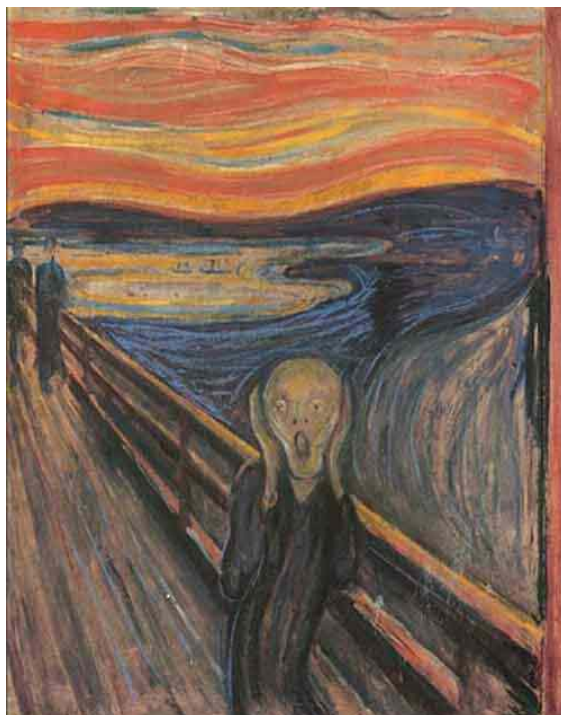


James Ensor (1860 -1949): *Still life with masks*, (C.1896). Museu Hamburgo Kunst e Gerwerbe, Bélgica.

Em *O Surrealismo e a Pintura* (p. 362), André Breton destaca o nome de James Ensor, ao lado de Edvard Munch (1863-1944), “demasiado penetrado do sentimento trágico da vida” e ainda Emil Nolde, no âmbito do expressionismo aberto e intransigente, cuja ética de comportamento se aproxima de algumas propostas mais exigentes e audaciosas do surrealismo.

De forte tensão dramática, o expressionismo do pintor norueguês Édvard Munch (1863-1944), abeira-se do fantástico, em *O Grito*, datado de 1893. É uma das obras mais importantes deste movimento, vindo a adquirir o estatuto de ícone cultural. A obra representa uma figura humana, num momento de profunda angústia, desespero e revolta, cuja agitação interior se reflecte no tumultuoso céu em fogo da paisagem, de contornos ondulantes.

No seu estilo simples, directo e forte, a pintura de Munch não deixa indiferente, pela sua carga emocional, o surrealismo de raiz expressionista, como o de António Pedro e António Dacosta, que expuseram juntos, em 1940, em Lisboa.



Édvard Munch: *O grito*, 1893;
83,5x66cm. Museu Nacional de Oslo.

II.3 – REFERÊNCIAS QUE INSPIRAM A POÉTICA DO MARAVILHOSO

Por vezes encontram-se surpreendentes afinidades entre o surrealismo, a arte dita primitiva, a arte *naïve* e a arte genuinamente popular.

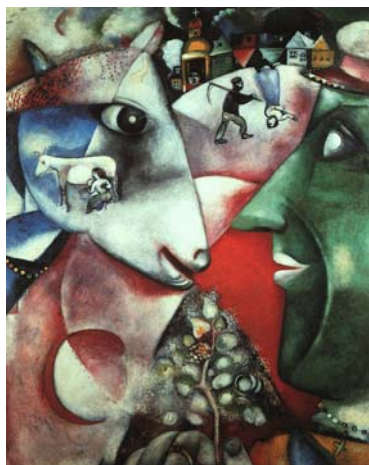
No âmbito da ingenuidade poeticamente assumida, já referimos a pintura pormenorizada do simbolista Henri Rousseau (1844-1910), um caso singular de grande autenticidade expressiva, que fascina pelo seu poder encantatório. O seu realismo mágico ilustra a “poética do maravilhoso” e devolve-nos aspectos aliciantes da natureza e da sua dimensão onírica, que levou André Breton a considerá-lo um precursor do surrealismo.⁵⁰ Ao pintar com pormenor escrupuloso não só o que vê, mas também o que sabe, Henri Rousseau mantém características “ideográficas”⁵¹ do desenho infantil, na concepção da sua imagética.



Henri Rousseau (1844-1910): *O Sonho*, 1910. Óleo s/ tela; 204,5x298,5cm Col. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

⁵⁰ Breton cita Rousseau, in *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1979, pp. 115, 165, 266, pp. 291-294 (capítulo “*Autodidactas ditos naïfs*”), pp. 341, 347, 351, 355, 360, e pp. 367-375 (capítulo “*Henri Rousseau escultor?*”)

⁵¹ *Ideografismo*: Representação gráfica das ideias. O desenho infantil é essencialmente ideográfico, na medida em que representa muito mais o que a criança sabe, a ideia ou a noção das coisas, do que o que vê. Assim, o *ideografismo* infantil dá-nos uma informação sobre o seu grau de conhecimentos através da representação gráfica de ideias com figuras-signos ou simplificados esquemas formais de representação. Observa-se também nas figuras-signos de Miró, Klee, Dubuffet, Picasso e outros pintores modernos, cuja representação esquemática não deixa de evocar o desenho infantil



Marc Chagall: *Eu e a minha aldeia*, 1911. Óleo s/ tela; 192,1x151,4cm. Col. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Espaço onírico, realçado pelo poder encantatório da cor simbólica, onde as figuras flutuam, contrariando a lei da gravidade.



Séraphine (1864 -1942): *Árvore do Paraíso*, c. 1929 (pormenor). Óleo s/ tela; 195x130cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris. Árvore florida, plena de fantasia cromática, intensamente lírica, com olhos e penas, criando uma delirante fusão de elementos vegetais e animais. Séraphine (empregada doméstica) dedicou-se à pintura aos 60 anos de idade, depois de reformada. Atormentada por obsessões religiosas, acabaria por ser internada num asilo, onde morreu.

Na “poética do maravilhoso” se insere o surrealismo de Chagall (1887-1985) e Miró (1893-1983), as pinturas semi-ingénuas e líricas de Sara Afonso (1889-1983), Júlio Reis Pereira (1902-1983) e Eurico (1932), antecédidos pela pintora naive francesa Séraphine (1864 -1942)⁵², autora de *Árvore do Paraíso*. Todos eles se abeiram do surrealismo solar e festivo, sem os traumas e os fantasmas do surrealismo nocturno e visionário de Max Ernst, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Areal, Mário Botas e outros que, na descendência de Jerónimo Bosch, ilustram a “poética do fantástico”. Enquanto na “poética do maravilhoso” é o encantamento da “inocência original” que prevalece, na “poética do fantástico” é a ameaça do terror que a torna profundamente inquietante. A “poética do maravilhoso” realça a pureza da cor como elemento fascinante, desde a infância. A “poética do

⁵² Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1979 – Breton cita Chagall (pp. 63, 64, 350, 351); Miró (pp. 36-41, 70, 226, 257-264, 351, 404) e Séraphine (p. 237)

fantástico” mergulha na treva, de onde emergem, em claro-escuro, estranhas visões de pesadelo.

Há, tanto na criança como no *naïf*, uma “imperfeição” naturalista, que visa sobretudo eleger e reconhecer experiências concretas. Manifesta-se a necessidade de uma expressão individualizada, que se distingue da tradicional expressão colectiva da arte popular, embora com motivações afins e idêntica vocação decorativa e festiva. Nos três casos, as figuras tendem a ser rebatidas no plano, recortadas como colagens, sem sombras próprias ou projectadas. Um leve modelado pode diferenciar as representações dos artistas *naïfs*, tornando-as um pouco esculturais e de execução mais dura, o que se deve a uma maior preocupação de ordem técnica, de acordo com a sua vontade de representar o mundo concreto. Há uma pureza de expressão no modo minucioso como o artista “naïf” elabora as suas imagens, onde nada é gratuito mas profundamente significativo, provocando um estado de fascínio no espectador, atraído pelo poder de sedução do colorido, que se reporta, frequentemente, às boas recordações da infância.

No âmbito da arquitectura, o artista *naïf* francês Ferdinand Cheval, conhecido por “Facteur Cheval” (1836 -1924) e o arquitecto espanhol Gaudí (1852 -1926), são dois exemplos de grande autenticidade e originalidade. O “Palácio Ideal” de “Facteur Cheval”⁵³, construído em Hauterives (Drôme, França), é a concretização de um sonho, exemplo único no mundo, de admirável sentido do “maravilhoso”, tal como a arquitectura de Gaudí (1852-1926), ornamental e orgânica, com influência da Arte Nova, um caso notável de inovação, que supera a sua formação académica.

A obra de Gaudí levanta uma objecção de fundo ao utopismo urbanista do Modernismo. (...) A cidade, tal como a imaginam os primeiros urbanistas, também é utopia; concreta é a cidade viva, no seu caso Barcelona; (...) a intensidade (...) cromática das formas de Gaudí (...) imaginadas para aquele local, aquela luz, aquelas pessoas. A “Sagrada Família”, em que trabalha toda a sua vida, não é uma igreja, catedral ou paróquia, e sim um templo que se ergue sobre a cidade (...) Sabe-se que Gaudí contrapunha (a sua) versão mediterrânica e católica (...barroca) à versão nórdica, centro-europeia do Art Nouveau. Em certo sentido, pode-se aproximar dos fauves e até de Matisse (...) Gaudí (...) chegou a realizar uma arquitectura plenamente visual, cuja verdadeira estrutura é a (...) da imagem; Como o material da imagem é a cor, o material da sua construção há-de ser a cor (...); o restante, cimento, tijolos ou ferro, é (...) o suporte (...). O Parque Güell

⁵³ Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1979 – Breton cita “Facteur Cheval”, pp. 238, 298)

*(...) o plano urbanista de uma cidade jardim, às portas de Barcelona. (...) a integração recíproca entre as formas artísticas e as formas naturais. (...). As formas da criação são infinitamente variadas (...), deixando o caminho livre à fantasia (...) à liberdade absoluta da fantasia. (...) O Parque Güell tem um carácter explicitamente lúdico (...) aquilo que Schiller, um século antes, já chamava de liberdade absoluta do jogo (...). A poética de Gaudí é ainda fundamentalmente barroca (...) a ideia wagneriana (...) de arte total. Gaudí une a arte do construtor, que define as estruturas, a do escultor, que modela as massas, e a do pintor, que delimita as superfícies com a cor; além disso, faz convergir (...) o mosaico, a cerâmica, o ferro batido, etc. (...) (A sua) arquitectura encontra um paralelo significativo na pintura de Klimt (...), no gosto orientalizante da decoração (...) o retorno a um passado que sobrevive (...) na fantasia.*⁵⁴

Carteiro rural de profissão, Ferdinand Cheval, sem saber nada de arquitectura, sonhou construir um palácio totalmente preenchido com múltiplos fragmentos evocadores das mais variadas civilizações da Antiguidade, como a Índia, o Egipto, a Grécia, Roma, etc. Assim como a natureza é capaz de modelar e esculpir formas bizarras e expressivas, como cavernas e outros espaços habitáveis, também ele ousou construir um “Palácio Ideal”, afirmando: *...se a natureza faz escultura, eu serei operário e arquitecto.*⁵⁵ Como um álbum de pedras, esta “obra de um homem só” é uma construção fantástica que exprime o pensamento multiforme do seu autor. Fruto da imaginação de um camponês, que se reporta a livros ilustrados da infância, monumentos que viu quando cumpriu o serviço militar na Argélia, e outras referências fragmentárias, como as gravuras de Gustave Doré, o “Palácio Ideal” é uma construção escultórica e arquitectónica que obedece a mecanismos de associação e condensação de sonhos, que inspiraram o modo alucinante e criativo do autor. Dir-se-ia que a visão de uma cultura enciclopédica se transforma numa outra coisa mais “estranha e inquietante”, invertendo o processo tradicional de fazer arquitectura: em vez de começar por construir um espaço habitável, posteriormente ornamentado, Cheval começa pelo ornamento, o imaginário, que gera a concepção de um espaço onírico, que não pretende ser habitável. Neste seu genial processo de construção, o fragmento mais pequeno é parte intrínseca do todo.

⁵⁴ Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, Companhia das Letras, 1993, pp. 220-225

⁵⁵ Thévoz, Michel, *L'Art Brut*. Genève: Edições Albert Skira, 1975, p. 32



Ferdinand Cheval, conhecido por "Facteur Cheval" (1836 -1924): "Palácio Ideal", Hauterives (Drôme, França). Foto Dalila d' Alte, 2003.



André Breton no "Palácio Ideal" de Ferdinand Cheval ("Facteur Cheval"), Hauterives (França), 1931.



Gaudí: pormenor da torre com telhado em forma de cogumelo, da casa do porteiro do Parque Güell, em Barcelona (1900-1914)

As pinturas simbolistas e proféticas de Gauguin e Henri Rousseau fazem alusão ao paraíso terrestre. Ao ser homenageado por Brancusi (1876-1957) Apollinaire (1880-1918), Picasso (1881-1973) e Delaunay (1885-1941), Henri Rousseau dirigiu-se ao autor do quadro "Les Demoiselles d' Avignon" (1907), nos seguintes termos: *Nós dois somos os melhores pintores actuais. Tu no género egípcio. Eu, no género moderno*⁵⁶. Rousseau refere-se ao Antigo Egipto, anterior à Antiguidade Clássica.

...O helenismo, que inspirou vários momentos da civilização ocidental, tornou-se, desde o romantismo, cada vez mais discutido, quanto às suas formas e valores. Os criadores europeus remontaram a um passado mediterrânico mais antigo e abriram-se também às

⁵⁶ Depouilly, Jacques, *Enfants et Primitifs*, Edições Delachaux & Niestlé, Col. "Técnicas da Educação Artística", 1964, p. 74

lições do Oriente.⁵⁷ Gauguin também falava do Egipto com admiração: *A verdade é a arte cerebral pura. É a arte primitiva a mais sábia de todas. É o Egipto*.⁵⁸ A sua pintura de cores lisas e figuras rebatidas no plano adquire uma sóbria qualidade decorativa, orientalizante, que fez com que Cézanne a comparasse com as estampas japonesas. Integrada na “poética do maravilhoso” surge, no final do século XIX, a Arte Nova, cuja figuração estilizada e decorativa evidencia a influência do Oriente. O arabesco predomina na pintura exuberantemente ornamental de espirais e de cromatismo luxuriante, associado à sensualidade do nu feminino, na obra do austríaco Gustav Klimt (1862-1918), como já referimos anteriormente. Vale a pena lembrar que o “nouveau style” da Arte Nova abrange as artes gráficas, a pintura, a escultura, a joalharia, o mobiliário e a arquitectura, revelando o novo gosto deliberadamente amável e decorativo que, na época, foi considerado “kitsch” e hoje é apreciado pelo seu requinte e sensibilidade orientalizante.⁵⁹

Com Le Corbusier, a arquitectura ocidental procurou ser cada vez mais funcional e liberta de ornamentos. A casa japonesa, de linhas direitas, portas deslizantes e paredes lisas, apresenta as mesmas características de funcionalidade. É um exemplo de puro *design*. Também a pintura de Van Gogh e de Bonnard foi sensível à influência do Japão. Pela primeira vez, desde a Idade Média, o Ocidente abriu-se a uma influência não-europeia. O sentido ornamental orientalizante evidencia-se na estruturação espiralada da pintura de Van Gogh, que desenhava directamente com a cor. Desenhar directamente com a cor conduz ao sentido caligráfico da pintura, onde as formas e as cores se encadeiam, segundo o ritmo ondulante da pincelada curta e arredondada, no plano do espaço topológico; *...com a mesma facilidade com que se escreve, (...) as pinceladas sucedem-se (...) umas às outras como as palavras de um discurso ou de uma carta...*- Van Gogh.⁶⁰ Na obra de Van Gogh há uma íntima relação entre desenho e pintura, incluindo a sua própria grafologia. O pintor escreve como desenha e como pinta. Idêntica experiência teve Matisse, quando desenhava com a tesoura, ao recortar papeis de cor lisa. Ambos foram sensíveis à bidimensionalidade das estampas japonesas. Matisse herdou de Van Gogh o timbrismo cromático, bem como o sentido do espaço topológico, onde as suas

⁵⁷ Gonçalves, Rui Mário, “Influências orientais na transformação da linguagem pictórica ocidental”, Separata da Revista *Cadmo*, nº 12 – 2002, Instituto Oriental, Universidade de Lisboa, p. 243

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ A propósito, Eurico Gonçalves cita Mallarmé: “Imitar o chinês no requinte e na claridade de expressão” (in *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Quasi, 2005, p. 35)

⁶⁰ Gonçalves, Rui Mário, “Influências orientais na transformação da linguagem pictórica ocidental”, Separata da Revista *Cadmo*, nº 12 – 2002, Instituto Oriental, Universidade de Lisboa, pp. 247-248

figuras, não respeitando a anatomia, se estilizam, se adelgaçam e se alongam, umas em função das outras, rebatidas no plano, com cores lisas e contrastantes. Desenhar com a cor sem a subordinar ao desenho dos contornos, como acontece na tradição helenística, tornou-se uma prática evidente em Cézanne, Van Gogh e Matisse.

*Cézanne: ... Quanto mais harmónica se torna a cor, mais nítido é o desenho. Quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma atinge a máxima plenitude.*⁶¹

*Van Gogh: “Considerar o desenho e a cor como uma só coisa, isso não fazem muitos. Desenham com tudo, excepto com a cor”.*⁶² Este pintor holandês, precursor do *fauvismo*, promoveu uma pintura gestual definida topologicamente, concebida como caligrafia. As suas pinceladas rápidas e espessas, sucedem-se uma às outras, na estruturação e definição das formas. Essa rapidez impulsiva revela uma ordem rítmica que permite ver a pintura como um todo, inteiramente dominado e harmonioso. A harmonia da composição exalta e torna fascinante o sentido cromático da pintura, seja nos girassóis e céus estrelados de Van Gogh, onde tudo ondula, seja no decorativismo deliberado de Matisse e Klimt, que promovem a “alegria de viver” e o amor sensual, seja ainda na dimensão onírica e paradisíaca da pintura de Henri Rousseau, Gauguin e Chagall, à beira do surrealismo solar de Miró, próximo da infância. É este sentido do “maravilhoso” abrangente, que envolve a arte popular e a arte dita primitiva, que nos faz acreditar nas audácias da imaginação, patente numa obra única de arquitectura escultórica, como o “Palácio Ideal” de “Facteur Cheval”, capaz de concretizar tamanho sonho ao longo da sua vida e à margem da sua profissão. Capacidade de surpreendente inovação, que se verifica também na arquitectura excessivamente ornamental, policromática e plena de fantasia de Gaudí.

⁶¹ Idem, p. 244

⁶² Ibidem

II.4 – OS PIONEIROS DO MODERNISMO PORTUGUÊS O FUTURISMO EM PORTUGAL

No período eufórico do desenvolvimento industrial, no início do séc. XX, o movimento futurista antecede a I Guerra Mundial de 14-18, em Itália, para exaltar a beleza da máquina e o ritmo trepidante da vida moderna, no momento em que o poeta Marinetti (1876-1944), seu principal teórico, anuncia, em 1909, que *um automóvel de corrida é mais belo que a vitória de Samotrácia*.

Russollo (1885-1947), Severini (1883-1966), Balla (1871-1958) e Boccioni (1882-1916) produziram obras de uma linguagem formal multifacetada, de imagens fugazes, de ritmo mecânico, recolhidas no mundo urbano, em acelerada transformação. A consequente fragmentação, pela via multifocal, da imagem do cubismo analítico, até cerca de 1911, e as imagens em movimento do animatógrafo vieram dar força à concepção da pintura cubo-futurista, como exemplifica *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp.

O futurismo italiano, entretanto identificado com o fascismo de Mussolini, diverge do futurismo russo, de inspiração marxista, que adquiriu politicamente sinal contrário, através de Malevich, Mayakovsky e Tatlin.

A velocidade da máquina trouxe uma nova visão do mundo, onde a distância já não era um obstáculo e o homem, cada vez mais autômato, apenas um elemento de uma engrenagem complicada mas eficiente.

Em oposição à imobilidade dos valores consagrados da arte do passado, a força, a violência e o dinamismo futuristas radicalizaram, por vezes, posições extremistas, que roçavam o humor e o absurdo.

Se na Itália industrializada, os manifestos e os poemas fonéticos de Marinetti encontraram repercussão imediata na arte de atitude dos escritores e dos artistas plásticos, no Portugal agrícola de então, o futurismo literário e plástico teve valores líricos e caricaturais, por vezes exacerbadamente egocêntricos, que o afastam do futurismo ortodoxo e impessoal, dos grandes centros urbanos.

O *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros, em 1915 é muito mais uma caricatura agressiva e jocosa, que um *manifesto* futurista, contra o mais eminente académico da época, que tentou impedir a sua divulgação através dos jornais. Deste *primeiro modernismo*⁶³ ressalvem-se, todavia, as notáveis composições *cubo-futuristas* ou *proto-dadaístas*⁶⁴ de Souza-Cardoso, realizadas entre 1915 e 1917 e a *cabeça cubo-futurista* ou *proto-dadaísta* de Santa-Rita Pintor⁶⁵, que se considerava o único futurista português, tradutor e divulgador dos manifestos de Marinetti. Refira-se ainda a poesia futurista de Álvaro de Campos (F. Pessoa) e de Mário de Sá Carneiro.

“Estrangeirado” ou não, o futurismo português não deixou de incomodar, chocar e escandalizar a mentalidade burguesa da época, que cuspiu nas telas de Souza-Cardoso em 1915, no Porto, e instigou a repressão policial a apreender o número único de *Portugal Futurista*, em 1917.

O progresso industrial do final do séc. XIX conferiu à burguesia o poder de uma nova classe dominante. As contradições desencadeadas pelo desenvolvimento económico vieram a desembocar na guerra de 1914-1918, originando uma crise de valores, que gerou atitudes de revolta, políticas, culturais e estéticas, que davam voz a um novo *médium*, o *manifesto*.

Se o manifesto político era frequentemente panfletário e demagógico, com objectivos muito concretos, o manifesto literário teve outro impacto intelectual e cultural, muitas vezes numa linguagem sensacionalista. Ao intervir em locais públicos, e ao divulgar ideias e atitudes, preferencialmente através do jornal e da revista, (meios de grande difusão), o intelectual tornou-se tão imediatista quanto o político.

A capacidade de intervenção do artista aumentou consideravelmente, desde os manifestos futuristas, dadaístas e, posteriormente, surrealistas. Nesta perspectiva, a arte de atitude foi precursora dos *happenings* e das *performances*, acções individuais ou

⁶³ Classificação segundo José-Augusto França, in *A Arte em Portugal no século XX*. (3ª edição) Lisboa: Bertrand, 1991

⁶⁴ Ver capítulo II.5.1 – “Proto dadaísmo”

⁶⁵ Redescobertas pelos surrealistas portugueses, quarenta anos após a morte do pintor

colectivas; acções que assumem características diferentes, consoante os locais e as ideologias dos seus autores. Refira-se, como exemplo, a propagação dos manifestos de Marinetti, em viagem pela Europa e pela América. A poesia panfletária de Maiakovsky percorreu as fábricas após a revolução de 1917, na U.R.S.S.

Em Portugal, pouco ou nada havia digno de registo, no final dos anos 10. A informação era restrita e os livros sobre as novas vanguardas artísticas não existiam à venda nas livrarias. O museu de arte contemporânea, em Lisboa, destinava-se aos naturalistas. Tudo estava ética e poeticamente mais voltado para trás do que para diante, com mais empenho em enaltecer o passado do que em viver o presente.

Os modernistas eram marginalizados pelo sistema e pelo gosto dominante, com a alcunha de *estrangeirados*. A vontade de exílio associava-se à vontade de espantar a sociedade burguesa, (*épatter le bourgeois*), não apenas por diletantismo, mas porque o artista moderno não tinha outra alternativa. Havia uma vontade de ruptura contra o academismo convencional e limitado, em favor de uma mais alargada concepção de arte. Os pioneiros do modernismo, Amadeo (1887-1918) Almada (1893-1970), Santa Rita (1889-1918), Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá Carneiro (1890-1916) e Raul Leal (1886-1964), ligaram-se à revista *Orpheu*, fundada em 1915, que representou o marco inicial do *modernismo* em Portugal.

Antecedida pela revista *Águia*, a revista *Orpheu* coexistiu entre o decadentismo de fim-de-século, e a modernidade futurista que a caracterizou como vanguarda, evocada por Almada no cinquentenário da revista: *o selo de “Orpheu” era a modernidade. A nossa vanguarda da modernidade (...) era a arte que nos juntava. A arte era a solução. A nossa solução comum...*⁶⁶

Orpheu teve apenas dois números, sendo o nº 1 datado de Abril de 1915 e o nº 2 de Julho do mesmo ano. O 3º não se chegou a publicar, por falta de financiamento.

A 1ª edição foi bem acolhida pelos leitores de selecção, mas levantou grande polémica e causou grande escândalo no público em geral, ao ser classificada de *imoral*, por acolher *marginais* como o poeta Raul Leal, que assumiu publicamente a sua homossexualidade, e o poeta Ângelo de Lima, que entretanto enlouqueceu.

A revista foi um órgão literário de inovação, quer no conteúdo, quer no aspecto gráfico, promovendo uma estética nova, que oscilava entre o decorativismo *art nouveau* de fim de século e uma mais austera simplificação modernista. *Os signos gráficos, letras e*

⁶⁶ Negreiros, Almada, *1915/Orpheu/1965*. Lisboa: Editorial Ática, 1965, p. 14

*números, o volume, o papel, procuravam a originalidade de um novo equilíbrio geométrico; as palavras e a imagem são automatizadas, têm um estatuto igual, ao contrário do que geralmente sucedia quando os elementos visuais se limitavam a sublinhar o texto.*⁶⁷

Protegida dos ataques da sociedade, por concentrar em si um grupo de individualidades, *Orpheu* não pôde, no entanto, contar com a protecção política.

Os republicanos quiseram identificar *Orpheu* como o órgão literário da reacção monárquica, mas, pela sua ousadia e pelo seu carácter inovador, a revista revitalizou o ambiente literário português. Foi, sem dúvida, um sinal de vida que rompeu com as tradições literárias e significou o advento do modernismo no nosso país. O próprio Pessoa, em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, revela o sucesso da revista e o escândalo que esta provocou, nomeadamente pelo poema 16 de Mário de Sá-Carneiro e a “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos.⁶⁸

O salão literário deu lugar às intervenções em locais públicos, como os cafés, os teatros ou a própria rua. O objectivo era atingir o maior número de pessoas e provocar reacções, fossem elas favoráveis ou desfavoráveis. Era urgente reagir, para se sair do impasse cultural.

Amadeo, para quem o futurismo era apenas um aspecto, dentro da sua obra, afirmou: *eu não sigo escola alguma; as escolas morrem. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, orfista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola.*⁶⁹ A partir de 1916-17, realizou composições que integram a representação de violas e guitarras, comum ao cubismo, em composições «que se estruturam, desestruturam e voltam a estruturar-se com maior ou menor distinção entre as formas e o seu espaço – e que também podem, num repente, ser submetidas a uma disciplina geométrica»⁷⁰, temática da fase final da sua obra, em 1917, após a 1ª e a 2ª exposições individuais, respectivamente no Porto e em Lisboa. No Porto, em Novembro, a exposição intitulava-se *Abstraccionismo* e, em Lisboa, em Dezembro, abandona o título e apresenta um *Prefácio-Manifesto* de Almada Negreiros, onde este declara que Amadeo é a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX,

⁶⁷ Júdice, Nuno, *O Futurismo em Portugal* (in *Portugal Futurista*, 3ª Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto Editora, 1984, p. X)

⁶⁸ In "http://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu - Out. 2006

⁶⁹ Entrevista de Amadeo que comprova a sua familiaridade com a arte de vanguarda: pintura, escultura, poesia e música (in jornal *Dia*, 5-12-1916)

⁷⁰ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 87

incitando o espectador a ver despreconceituadamente a sua pintura, como imagem de vida, e como contributo para a felicidade e enriquecimento interior, conceito universal de felicidade, que convém sublinhar.

*Amadeo integrou elementos figurativos nas suas composições, de forma inovadora, sem negar a estrutura abstracta, enquanto que os Delaunay, pelo contrário, procuraram reintroduzir as cores e as formas órficas numa estruturação figurativa tradicional. É mais tarde que os Delaunay voltarão ao abstraccionismo, enquanto que Viana se afasta definitivamente desta tendência.*⁷¹

O caso de Almada é, porventura, o mais complexo. Se, na sua juventude, foi um aglutinador de ideias e atitudes provocatórias, com o *Manifesto Anti-Dantas*, em 1915 e com o *Ultimatum às gerações portuguesas do século XX*, em 1917, Almada mergulha, em seguida, numa meditação mais profunda, que ultrapassa a juvenil agitação inicial. Mantém, todavia, uma certa irreverência não conformista, apesar da sua colaboração com o Estado Novo de Salazar / António Ferro, nomeadamente na Exposição do Mundo Português, em 1940. *Poeta do Orpheu, futurista e tudo, poeta sensacionalista e narciso do Egipto*, assim se auto-intitulava Almada Negreiros, no *Manifesto Anti-Dantas*, em 1915.⁷²

Sensacionismo é um *ismo* inventado por Fernando Pessoa e Sá Carneiro, que o preferiam ao *futurismo*. O estilo mais sensacionista que futurista do *Ultimatum*⁷³ de Álvaro de Campos, conjuga, na 1ª parte elementos futuristas, numa linguagem radicalmente contra tudo e contra todos, que começa com “um mandado de despejo aos mandarins da Europa”, dirigentes da política, do pensamento e da arte europeia. Numa 2ª parte mais optimista e construtiva, exalta a Europa que «*quer grandes poetas, “grandes estadistas, grandes generais!”* Para que a civilização não morra, proclama três princípios: o 1º diz respeito à *Lei de Malthus da sensibilidade*, baseada na desproporção entre os estímulos da civilização industrial o 2º princípio é a sensibilidade natural do homem, que origina uma desadaptação e necessidade de *adaptação artificial*. Ao substituir a morbidez da sensibilidade desadaptada, a *adaptação artificial* recorre à ciência materialista, oposta ao

⁷¹ Gonçalves, Rui Mário, catálogo da exposição *Pioneiros do Modernismo*, A.I.C.A. / S.N.B.A., 1976)

⁷² Negreiros, Almada, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, José de Almada Negreiros, *Poeta d’ Orpheu Futurista e Tudo*, 1915

⁷³ Campos, Álvaro de, *Ultimatum* (in *Portugal Futurista*, 1917, 3ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1984)

obscurantismo medieval, ainda no espírito humano. Finalmente, o terceiro princípio corresponde à *intervenção cirúrgica anti-cristã*.

Álvaro de Campos preconiza a abolição do *dogma da personalidade*, separada da dos outros, para que, numa perspectiva moderna (psicológica e sociológica), o *eu* de ser apenas *eu* seja o de todos os outros, na formação do *homem completo, símbolo da humanidade*. A abolição do *preconceito da individualidade* pressupõe a construção de um ser mais impessoal e total, na medida em que se integra no colectivo. A “abolição do dogma do objectismo pessoal” conduz a que cada indivíduo seja *uma harmonia entre as subjectividades alheias, (das quais a própria faz parte), para assim se aproximar da verdade-infinito, para a qual idealmente tende a série numérica das verdades parciais*.⁷⁴

O poeta proclama a vinda de uma *humanidade dos engenheiros, matemática e perfeita, humanidade de super-homens* e termina *de costas para a Europa (...) fitando o Atlântico e saudando abstractamente o infinito!*⁷⁵ – imagem simbólica de alguém que se volta deliberadamente para o futuro, para o desconhecido.

A transição de uma linguagem pessimista e destrutiva, na 1ª parte, para uma linguagem optimista e construtiva, na 2ª parte, com um palavrão de permeio, processa-se num estilo nietzschiano, radicalmente contra a mediocridade dos fracos, em favor dos melhores (que não são os mais fortes, nem os mais duros, mas os mais livres, os mais completos, e os mais harmoniosos). Características que defendem valores profundos, não superficiais.

Todos os artistas e poetas da geração de *Orpheu* deixaram uma obra convincente, excepto Santa-Rita Pintor, personalidade fundamentalmente interventiva, cuja obra se reduz a um ou dois quadros e algumas fotografias, visto ter sido destruída, a seu pedido, pelos seus familiares, podendo admitir-se a hipótese de nem sequer ter existido. Santa-Rita permanece mais como a figura lendária que traduziu os manifestos de Marinetti, que liderou o futurismo em Portugal, e que deixou de incomodar em 1918, data da sua morte. Conforme José-Augusto França⁷⁶, Sá Carneiro escrevia cartas a Fernando Pessoa entre 1912 e 1915, onde considerava Santa Rita “fantástico”, “ultramonárquico”, “imperialista”, “cada vez mais intolerável”, “insuportavelmente vaidoso” – *que já “se dizia pintor futurista” em 12*.⁷⁷ O poeta cita obras de Santa-Rita, como *WC, Portugal e Ruído num quarto sem*

⁷⁴ Revista *Portugal Futurista*, 1917, 3ª edição fac-similada. Lisboa: Contexto editora, 1984, p.34

⁷⁵ Ultimatum de Álvaro de Campos (in “Portugal Futurista”, 1917)

⁷⁶ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 54

⁷⁷ Ibidem

*móveis*⁷⁸, três quadros desconhecidos. Fora estes, e para além da conhecida *cabeça cubo-futurista*⁷⁹ possivelmente datada de 1912 ou 13, e realizada em Paris, no momento em que o artista aderiu ao futurismo, apenas se tem conhecimento de mais sete reproduções datadas entre 1912 e 1915, das quais três foram publicadas na revista *Orpheu* nº 2, já mencionadas, e quatro, em *Portugal Futurista*, com os seguintes títulos: *Orpheo nos infernos* (pintado aos 14 anos, estudante da Escola de Belas-Artes, em Lisboa), *Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar*, 1912, *cabeça = linha-força*. *Complementarismo orgânico*, 1913 e *Abstracção congénita intuitiva (Matéria-Força)*, 1915.⁸⁰

Portugal Futurista reproduziu também uma fotografia de Santa-Rita, seu principal mentor, exaltando a sua personalidade e obra, através de um texto de Bettencourt Rebelo, que lhe chama *adivinhão latino* (conforme ele próprio se intitulava), *sensibilidade mediúnica*, *o artista que o génio da época produziu*, em quem o *futuro está presente*, sendo a sua arte *um lirismo geométrico*. Pelas poucas obras que se conhecem, Santa Rita revela grande sensibilidade gráfica, que associa à colagem. Há um sentido irónico nas suas obras e nos seus títulos surgem termos, como *Decomposição dinâmica*, *Interseccionismo plástico*, *Síntese geometral*, *Infinito plástico de ambiente*, *Trancendentalismo físico*, *Sensibilidade radiográfica*, *Complementarismo congénito absoluto*. O título é complementar da obra, e não visa senão espantar o espectador, através de elementos lógicos e ilógicos. Nesta sua atitude, Santa-Rita está talvez mais próximo do dadaísmo que do futurismo. “Futurista-dada”, conheceu pessoalmente Marinetti. A sua personalidade exibicionista tanto provocou a admiração como a irritação de Mário de Sá Carneiro, que acabou por se inspirar nele para criar um personagem no seu romance *A confissão de Lúcio*, em 1914. Em carta a Homem Cristo, Filho, Santa-Rita escreveu: *futurista declarado em Portugal, há só um, que sou eu*.⁸¹

Evocando tempos heróicos, numa terra de *putrefactos* e *botas-de-elástico*, Almada continuava a autoclassificar-se futurista, em 1932: *Nós, os futuristas portugueses....*⁸²

⁷⁸ Ibidem

⁷⁹ Não datada nem assinada, pelo que Rui Mário Gonçalves supõe que a obra possa ser da autoria do futurista italiano Boccioni, com quem se relacionou Santa-Rita Pintor

⁸⁰ Revista “Portugal Futurista”, 1917, 3ª edição fac-similada. Lisboa: Contexto editora, 1984, pp. 7-10

⁸¹ In *A Ideia Nacional*, 4-5-1916

⁸² Negreiros, Almada, (in “Um ponto no i do futurismo”, *Obras Completas*, 1972, Vol. V, p. 136)

O gosto conservador da arte naturalista de Silva Porto (1850-1893), Columbano (1857-1929) e Malhoa (1855-1933), prevaleceu, no entanto, até meados do séc. XX. Os naturalistas ocuparam lugares de destaque na direcção de museus e de escolas de belas-artes. Malhoa foi alvo de uma consagração nacional, nos anos 30 e, ainda em vida, foi criado um museu com o seu nome, nas Caldas da Rainha.

II.5 – DADAÍSMO. ARTE E ANTI-ARTE OFICIAL. CONTESTAÇÃO E RUPTURA

Em 1916, durante a primeira guerra mundial (1914 -18), numerosos intelectuais pintores, poetas e filósofos de diversas nacionalidades, refugiados na Suíça, reuniram-se no *Cabaret Voltaire*, em Zurique. Aí se afirmou um movimento de contestação internacional, denominado *dada*.⁸³ O nome foi escolhido ao acaso, num dicionário de francês-alemão. *Dada* não significa nada, embora tenha diversas interpretações em várias línguas, como *cavalo de pau* ou *carrinho de mão*.

Precedido das denúncias das contradições da hipocrisia da burguesa, o *dadaísmo* intensifica-se como acção de grupo a partir de 1916, baseado na conhecida declaração de Lautréamont: *A poesia deve ser feita por todos, não apenas por um*.

Não é possível abordar o movimento surrealista e a sua importância na arte do século XX sem compreender o fenómeno *dada*, que imediatamente o antecedeu.

O *dadaísmo* internacional manifesta-se contra a primeira guerra mundial de 1914 -18, uma guerra absurda, pondo em causa os valores culturais instituídos de arte, civilização e progresso. Nesta perspectiva, surge o termo “anti-arte”, contra a arte oficial, termo

⁸³ Na formação do movimento participaram os poetas Hugo Ball (1886-1927) e Tristan Tzara (1896-1963), e os artistas Hans Arp (1887-1966), Hans Richter (1843-1916) e Marcel Janco (1895-1984); quase simultaneamente, em Nova Iorque, com Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) e Picabia (1879-1953); posteriormente, em Berlim, com George Grosz (1893-1959), Hausmann (1886-1971); em Hanover, com Kurt Schwitters (1887-1948); em Colónia, com Max Ernst (1891-1976); em Paris, com André Breton (1896-1966), Soupault (1897-1990), Péret (1899 -1959), Jacques Vaché (1896-1919), Arthur Cravan (1887-1918?), Eric Satie (1866-1925), Artaud (1846-1948), etc; e em muitos outros países, onde poetas e artistas aderiram espontaneamente

adoptado por um dos principais dadaístas, Hans Richter, ao fazer a história deste movimento.⁸⁴

Através da redacção de manifestos e de outras atitudes interventivas, *dada* transforma-se numa crítica activa, que atribui ao homem contemporâneo uma nova consciência moral, que lhe permite libertar-se de todas as formas de servidão. Através do seu carácter anarquizante e niilista, a abordagem da obra de arte é radicalmente alterada, com tendência a destruir todas as convenções. A exploração do acaso e do absurdo, como meios preferenciais, expandem o espírito dadaísta a outras partes do mundo.

*...Dada tenta fazer da vida uma festa permanente, opõe-se radicalmente a qualquer academismo e recusa-se a considerar a arte como uma mera manifestação de gosto, para fazer dela, efectivamente, a alegria maior que o homem pode oferecer a si próprio. O riso, o sarcasmo, a ironia corrosiva, a gargalhada insólita, a exclamação agressiva são algumas das principais armas com que dada provoca o burguês. O riso dada é o “de quem sabe e gosta de ter lavados e muitos dentes brancos à mostra” – Mário Cesariny...*⁸⁵

Durante a primeira guerra mundial, tiveram lugar, em Nova Iorque, as primeiras manifestações *dada*, com a chegada de Marcel Duchamp e de Francis Picabia. Pouco antes, em 1913, realizara-se nesta cidade, a 1ª exposição de arte da vanguarda europeia na América, intitulada *Armory show*, onde Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) participara com oito pinturas, três das quais foram adquiridas pelo crítico Arthur Jerome Eddy. Além de artistas europeus, a exposição apresentou obras de artistas americanos, entre os quais se destaca o fotógrafo, cineasta e pintor Man Ray, amigo de Marcel Duchamp, desde 1915. Este último viria a ser o expoente máximo do movimento internacional *dada*., juntamente com Arp, Picabia, Ernst, Schwitters, e os poetas Hugo Ball e Tzara. Compreender a obra e a personalidade de Marcel Duchamp é fundamental para o entendimento da arte de atitude, que não teria sentido sem este precedente, que reflecte uma radical mudança de mentalidade, precursora da crítica de arte, da arte conceptual e da arte pública ou efémera de artistas revelados posteriormente (desde os anos 50 e 60 do séc. XX), como Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Christo, Vostel ou Joseph Beuys, que intervêm em espaços públicos com instalações, manifestos e performances. É a intervenção do acaso que importa sublinhar nesta arte de

⁸⁴ In Richter, Hans, *Dada: Kunst und Antikunst*, (“Arte e Anti-Arte”), 1964 / São Paulo: Martins Fontes. Edição 1993 (Tradução brasileira)

⁸⁵ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 10

contestação, que põe em causa os valores culturais instituídos. Ao eleger o objecto industrial (*ready-made*) à categoria de obra de arte, Marcel Duchamp pretende transmitir-nos um novo conceito de arte anti-museu. Ao expor, em 1913, uma roda de bicicleta, um secador de garrafas, em 1914, e um urinol, em 1917, em espaços consagrados, como museus ou galerias, Marcel Duchamp não só escandaliza o gosto burguês como promove um novo discurso crítico em torno do objecto banal, sacralizando o efémero. *...Contrariando a produção em série, os primeiros ready-made de Duchamp são objectos únicos, assinados e datados. À noção de quantidade contrapõe a noção de singularidade. Mais tarde, fez várias versões do mesmo objecto, criando o múltiplo. À noção de singularidade contrapõe a noção de quantidade. A sua própria pintura foi reproduzida fotograficamente em edições limitadas de múltiplos. Assim, Duchamp inverte a relação dialéctica entre a obra de arte que se transforma em “ready-made” e o “ready-made” que se transforma em obra de arte....*⁸⁶

Deslocado da sua função habitual, o *ready-made* é um urinol que deixa de ser urinol, para ser uma fonte, ou um secador de garrafas que já não é um secador de garrafas, mas um ouriço.

Marcel Duchamp elevou à categoria de obra de arte estes e outros objectos da produção industrial, que isolou, assinou e expôs. Ao pintar um bigode e uma barbicha numa reprodução da Gioconda de Leonardo da Vinci, é o sagrado que banaliza. A legenda (obscena) que lhe acrescenta, *L.H.O.O.Q.*, são iniciais que, lidas em francês, significam: “elle a chaud au cul”. Picabia aceitou, com humor, o desafio, inventando máquinas absurdas, que não servem literalmente para nada, com o objectivo de ridicularizar a mecânica e a noção de eficácia da sociedade industrializada.

Artur Cravan, convidado a pronunciar uma conferência, representa o protótipo do comportamento *dadaísta*, aparecendo bêbado e despindo-se em público: um grito de protesto contra a ordem social estabelecida.⁸⁷

⁸⁶ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p.22

⁸⁷ ... Quando, em 1917, Marcel Duchamp apõe a assinatura num urinol e o envia a uma exposição, não só revela que o mercado da arte, ao atribuir maior valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, como ainda dinamita a arte enquanto instituição, reduzindo ao absurdo as suas formas de organização específicas. Mas quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe os seus urinóis, já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele. Uma vez que o urinol assinado é aceite nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário.

Disto estão livres aqueles para quem a peremptória afirmação de André Breton, segundo a qual «o olho existe em estado selvagem» é para ser tomado à letra. Todos os que, por exemplo, na ordem da criação artística, não colocam nada acima da arte da Oceânia, dos índios das Américas, dos esquimós do Alasca ou dos povos africanos.

Desviado do seu contexto habitual, o objecto adquire nas composições dadaístas, uma nova dimensão poética. Importa mais o *modo* como o artista assume a sua experiência do que a obra que daí resulta. *A verdadeira vida está ausente* – Rimbaud



Marcel Duchamp:
Fonte, 1917;
urinol de
porcelana;
33x42x52cm.



Marcel Duchamp:
Gioconda, 1919.
“Readymade”
ajudado. Lápis sobre
uma reprodução da
“Mona Lisa”;
19,7x12,4cm.

Outros artistas dadaístas interventivos foram Kurt Schwitters (colagens com detritos do quotidiano), Raoul Hausmann (poesia panfletária, desenho e fotomontagem); Man Ray (*roto-relevos* ópticos, fotografia experimental e cinema); Max Ernst, que experimentou e reinventou diversas técnicas inovadoras, como a colagem, a *frottage*, a decalcomania e a montagem objectual, revelando-se um dos artistas mais representativos do surrealismo internacional, e Tristan Tzara, que publicou *Sete Manifestos Dada*, em 1924, no mesmo ano em que André Breton publica *O Primeiro Manifesto do Surrealismo*, em Paris.

Proliferaram manifestos, textos de intervenção, conferências, debates, revistas literárias de poesia e comunicação, exposições nacionais e internacionais de desenho, pintura, colagens e objectos dadaístas e surrealistas, publicações críticas e outros acontecimentos significativos.

Dada revela-se contra tudo o que possa oprimir o homem. Pondo em causa os valores estabelecidos de civilização, progresso e cultura, há, que distinguir as diferentes facetas do comportamento *dada*. Se muitos mantiveram uma atitude niilista, de negação pela

(...) A existência dos últimos primitivos a quem os missionários ainda não destruíram a alma, e os colonos e a tropa o corpo (...) a grandeza da arte desses povos releva da força intacta da sua mitologia (...) servida pela imaginação livre ao mais alto grau do lirismo. A liberdade total dos loucos (...) assim como o lirismo total dos primitivos são as duas vertentes do ideal para que tende a pintura surrealista verdadeira. O Surrealismo, realmente nunca se enclausurou numa categoria, seja a da expressão pictural, seja a da expressão literária (...) Não falta aí quem faça decorações à base de inspirações “oníricas”, mas isso nada tem a ver com zonas interditas ou vertiginosas do mundo humano, com os campos de eleição da poesia, ou sequer com aquela janela dando para o desconhecido que seria o ideal do “quadro” surrealista ... (Sampaio, Ernesto, catálogo da Primeira Exposição do Surrealismo ou Não. Lisboa: Galeria São Mamede, 1994)

negação, assumindo as consequências da sua atitude, outros houve que tentaram criar uma nova linguagem, aceitando o acaso e a livre associação de imagens, através do “puro automatismo psíquico”, verbal, escrito ou gestual, para revelar o real funcionamento do pensamento.

Dada legou-nos um novo sentido da História, uma maior abertura mental, em função da época em que vivemos.

De facto, numa sociedade que promovia a produção e o consumismo, o homem da chamada revolução industrial e tecnológica poderia ser entendido como um autómato, robô ou máquina, que os futuristas exaltam, e os dadaístas ironizam. Nos anos dez do séc. XX, o manequim inspirou a pintura metafísica de Chirico e a pintura cubo-futurista *Nu descendo uma escada*, de Marcel Duchamp, 1912

Questionando a sociedade mecanicista, os dadaístas e, posteriormente, os surrealistas assumiram atitudes de contestação e ruptura, que chocaram e escandalizaram a mentalidade burguesa da época.

II.5.1 – PROTO-DADAÍSMO⁸⁸

Nos anos 10, Almada Negreiros distingue-se sobretudo pela sua escrita panfletária, cheia de humor, pela caricatura e pela ilustração. *Almada, entusiasta embora, não era ainda suficientemente pintor (e nunca nesse sentido o seria) para entender as lições dos franceses*⁸⁹. Almada recitou, em público, *A Cena do Ódio* (pb. 14-5-1915) e promoveu uma conferência futurista (14-04-1917) no teatro República, hoje S. Luís, em Lisboa.

A “*Cena do Ódio*” é dedicada a Álvaro de Campos: *A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares. Foi escrito durante os três dias e as três noites que durou a revolução de 14 de Maio de 1915.*

⁸⁸ *Proto-Dadaísmo*: Conceito desenvolvido por Rui Mário Gonçalves para caracterizar este período anterior ao *dadaísmo*, num país como Portugal, não suficientemente industrializado para ser considerado futurista (in *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 28). A propósito, Eurico Gonçalves escreveu: *Aquilo a que, nos anos dez, se chamou, entre nós, Futurismo, como tudo o que na altura, era extravagante, excêntrico e insólito, melhor se identifica talvez com a arte de comportamento Dada, pois era a acção crítica, intervencionista e pública, e não apenas o escândalo, que se praticava. Foram atitudes de denúncia e ataque a mitos burgueses, de provocação constante que, de algum modo, contribuíram para o despertar de um Portugal sonolento e preguiçoso, provinciano, atávico e precocemente envelhecido* (in *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 17)

⁸⁹ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora (3ª edição), 1991, p. 61

*A “Cena do Ódio” Exalta os vícios, os derrotados, os ultrajados, os religiosos sexualmente frustrados e discrimina o homem civilizado, os aristocratas, os intelectuais, a canalha, a gente simples operária, rural ou varina, empregados citadinos, políticos, jornalistas, tropa e (...) o burguês.*⁹⁰

Como pioneiro da arte de intervenção e da “performance” em Portugal, Almada, na conferência futurista, exalta a força, a saúde e a inteligência da juventude. Insurge-se, como já o fizera no “prefácio-manifesto” à 2ª exposição de Amadeo, em 1916, contra o atavismo daqueles que, vivendo à sombra de um passado mitificado, se esquecem de viver o presente. Na afirmação categórica do “eu”, Almada afirma-se o resultado consciente da sua própria experiência, de todos os instantes da vida, do desenrolar sensacional da própria personalidade e faz a apoteose do homem completo. Almada passa facilmente do “eu” ao “nós” e do “nós” ao “vós”, para reforçar a envolvência do leitor / espectador, numa crítica acutilante contra a decadência da raça. Dirige-se especificamente aos portugueses da sua geração, nascidos, como ele, *no ventre da sensibilidade europeia do século XX*. A apologia do novo, a defesa da pátria, o ataque ao decadentismo e ao saudosismo mórbido e ideal político ultrapassado. É contra o “fado”, como manifestação popular do sentimento nacional, que traduz a saudade ou a nostalgia dos temperamentos esgotados e doentes; é contra a ignorância, a incompetência e a irresponsabilidade; contra a resignação, a submissão e o fatalismo, em defesa da autenticidade do povo português e da actualidade que consiste em “criar a pátria portuguesa do século XX”. Almada termina com um “vós”, especificamente dirigido aos portugueses da sua geração; *vós ó portugueses da minha geração, que, como eu não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses, insultai o perigo, atirai-vos para a glória da aventura (...) fazei a apologia da força e da inteligência.*

Almada faz, enfim, a apologia da raça latina e termina com uma provocação: *o povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.*

Na sua linguagem directa e violenta, o *Ultimatum* futurista não foi aceite pela esquerda democrática da primeira República, nem tão pouco pela direita conservadora, pelo que o seu isolamento terá sido muito maior do que o que se pode imaginar, o que, aliás, é

⁹⁰ (In *Historia Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura portuguesa VIII*, 1ª edição, 2º Volume, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 685. Toda a obra é um conjunto de aliterações e paronímias, terminando com verdadeiras imagens de gozo sádico – Fonte: CITI, Centro de Investigação para Tecnologia Interactivas – Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (cena-do-dio-almada-negreiros.html – Abril, 2007)

próprio do carácter inovador e intensamente polémico das suas intervenções. O texto de Almada é *futurista*, de ideologia nacionalista. *Inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da (sua) juventude*,⁹¹ Almada optou pela atitude exibicionista de humor *dada*, conferenciando em fato-macaco, para escandalizar e chocar a burguesia intelectual da época, obrigando-a a reagir às suas intervenções, e a sair da apatia geral e nostalgia em que vivia mergulhada.

*...Almada afirma ter conseguido “transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir (...) a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida, de todas as revelações, a que é mais distante de Portugal”. Todas as contradições suscitadas pela conferência, ou pelas intervenções de Santa-Rita, “foram visivelmente ineficazes” e as “premeditadas e cobardes reprovações isoladas” não tiveram “efeito de conjunto”.*⁹²

Conferencista, actor, dramaturgo, poeta, bailarino, desenhador, pintor, Almada é o *português sem mestre*⁹³ que, por sua própria iniciativa, adquiriu uma cultura universalista, em que envolveu a sua própria vida. A sua personalidade é um todo, que a sua obra literária e plástica revelam, com inegável unidade. A “arte de atitude” de Almada Negreiros e de Santa-Rita (conferências, debates, manifestos e *performances*) chocou e escandalizou, pelo seu carácter exibicionista e provocatório;⁹⁴ bem como as citações lúcidas de Fernando Pessoa e os poemas excitantes de Mário Sá-Carneiro.

O *futurismo* dos anos 10 em Portugal, pela sua acção crítica desconcertante, é precursor da arte de comportamento *dada*, ao contribuir *para o despertar de um Portugal sonolento e preguiçoso, provinciano, atávico e precocemente envelhecido*.⁹⁵

*Dada não hesit (ou) em “Fechar os olhos frente ao precipício e cair verticalmente no vício”.*⁹⁶

No âmbito da arte de atitude futurista ou *proto-dadaísta*, em 1917, *Almada, Amadeo e Santa-Rita Pintor, diante da tábua Ecce Homo da Escola de Nuno Gonçalves, no Museu de Arte Antiga, firmaram o Pacto do Grande Frete da Poesia – Enquanto a Poesia não É – rapando à navalha o cabelo e as sobrancelhas e passeando assim o seu Protesto*

⁹¹ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 66

⁹² *Ibidem*

⁹³ França, José-Augusto, *Almada Negreiros o português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Côr, 1974

⁹⁴ Almada fez piruetas por cima das mesas do café, publicou o *Manifesto Anti-Dantas* (feroz ataque contra o mais eminente académico) e conferenciou em fato-macaco no Teatro República, em Lisboa

⁹⁵ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p.17

⁹⁶ *Ibidem* (Eurico cita Mário Cesariny)

*Mudo pelas ruas da capital. Depois do suicídio de Mário de Sá Carneiro, em Paris, em 1916, e da morte de Amadeo e Santa-Rita, em 1918, Almada ficou “mais sozinho no mundo”. Em 1922, vestido de smoking e com barrete de campino na cabeça, Almada leu o seu poema *Histoire Du Portugal Par Coeur*, escrito em Paris, “escrito em Francês porque foi assim que ensinei os Estrangeiros a Raça onde nasci. A Arte não vive sem a Pátria do Artista. Aprendi isto eu para sempre no Estrangeiro” – viria a declarar, numa conferência, em 1926.⁹⁷*

Neste contexto, refira-se o *manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros, os poemas *Manucure* e *Indícios de Ouro*, de Mário de Sá Carneiro, e *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa, do mesmo ano de *Orpheu*, 1915, e a criação dos heterónimos *Álvaro de Campos*, *Alberto Caeiro* e *Ricardo Reis*, de Fernando Pessoa, de 1917. O poeta vive no mais perfeito anonimato, criando vários heterónimos. *Dada* é o anonimato, nos heterónimos de Pessoa.

Os últimos quadros de Amadeo, em que confronta explosivamente os mais diversos elementos de todas as linguagens que praticara, leva-o, na raiva expressionista e no humor provocatório, a ser um proto-dadaísta. Entre as (pinturas-)colagens de 1917-18, deve reparar-se em especial numa que representa um nu feminino diante de um espelho: cena de “toilette”, acumulada de objectos, sem espaços vazios. Esta pintura-colagem inclui pedaços autênticos de espelhos, ganchos, um colar, letras de um perfume COTY. Noutra colagem, Amadeo representa ao fundo uma cara agressiva e geometrizada, com linhas circulares em redor de um olho e, no lugar do outro olho, um espelho. No primeiro plano representa enviezadamente, um Cristo vermelho, com as formas da cerâmica popular nortenha, e no alto da cruz, em vez das tradicionais quatro letras JNRJ, aparecem, em cor-de-zinco, as quatro letras ZINC, palavra francesa que designa, além do metal, o balcão de cervejaria. Esta substituição, roçando a blasfémia, tem cariz dadaísta.⁹⁸

⁹⁷ Gonçalves, Eurico, “Almada Negreiros “*O Artista Total*”, *Diário de Notícias*, 8-04-93 (Eurico cita Mário Cesariny in *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p. 23, acrescentando novos dados)

⁹⁸ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 28



Amadeo de Souza-Cardoso: sem título (*Coty*), c. 1917 (in catálogo *Diálogo de Vanguardas – Amadeo de Souza Cardoso* (1956-2006). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, [ISBN 978-972-635-185-6], p. 178)

II.6 – O SURREALISMO EM PORTUGAL. CARACTERIZAÇÃO GERAL

II.6.1 – PIONEIROS DO SURREALISMO EM PORTUGAL

Uma importante exposição intitulada *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, realizada no museu do Chiado, em 2001⁹⁹, pretendeu preencher uma lacuna, reunindo obras de surrealistas portugueses sonegados, pouco estudados e não divulgados com a amplitude que merecem.

Nesta exposição seria justa, no nosso entender, uma referência histórica às notáveis pinturas-colagens cubo-futuristas ou *proto-dadaístas* de Amadeo de Souza-Cardoso, cujo significado estético só foi redescoberto e reentendido trinta anos após a sua morte (1918), justamente pelos surrealistas e abstraccionistas portugueses, no final dos anos 40.

⁹⁹ Exposição comissariada por Perfecto E. Cuadrado e Maria Jesús Ávila, realizada no Museu Estremeno e Ibero-americano de Arte Contemporânea, em Badajoz (16 Março-13 Maio, 2001); no Museu do Chiado, Lisboa (24 Maio-23 Setembro, 2001) e na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (27 Outubro-31 Dezembro, 2001)

Limitada ao período compreendido entre 1934, data da obra surrealista mais antiga de António Pedro (1909-1966), e 1952, data da exposição dos surrealistas Azevedo, Lemos e Vespeira, na Casa Jalco, em Lisboa, tal limite assaz discutível, na nossa perspectiva, fez sentir a ausência de alguns e a presença pouco significativa de outros. Entre eles, Júlio Reis Pereira (1902-1983) não é injustamente referenciado como precursor do surrealismo português. Mais audaciosa na pintura do que na poesia¹⁰⁰, a sua obra reflecte, desde os anos 20, a influência chagalleana, na concepção de uma imagética onírica, onde a ingenuidade aflora como sinónimo de autenticidade, entre a candura lírica do amor e a exasperação expressionista da revolta, aproximando-se de Mário Eloy (1900-1951) e Dominguez Alvarez (1906-1942), seus companheiros de geração.

No texto introdutório do catálogo da exposição em referência, a comissária Maria Jesús Ávila integra Júlio como um *amador* (não seria melhor dizer como um autodidacta?), fora de “todo o academismo e dos esquemas tradicionais de representação”¹⁰¹, ao introduzir “um espírito moderno e independente”¹⁰² na pintura portuguesa. Afirmar que o seu quadro *Pequenos animais sobre a relva*, “intensamente lírico” e abstractizante, datado de 1932, (já proposto “como a entrada de um onirismo de natureza surrealista na arte portuguesa”)¹⁰³, não reúne ainda condições para se aproximar “das questões surrealistas”.¹⁰⁴

Na sua análise, a comissária observa, no entanto, a resistência do pintor ao “virtuosismo expressivo, a limitação, a inabilidade”, e o “ecletismo dos anos 20”, ultrapassados em 1935, com “um conjunto de obras surrealizantes” e, embora faça referência à grande informação “do estrangeiro” que o pintor recebia “através de revistas e jornais”, não assinala, no nosso entender, a sua importância. Numa época de fracos recursos culturais (anos 20 do séc XX), não estaria na vanguarda o pintor português que conhecia Chagall e Chirico e que praticava um “imaginário fantástico, carregado de força e violência no traço e na pincelada”?¹⁰⁵

¹⁰⁰ Júlio adoptou o pseudónimo “Saúl Dias”, como poeta

¹⁰¹ Idem, catálogo da Exposição *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, p. 8

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Ibidem

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Idem, p. 9

No mesmo texto introdutório, pode ainda ler-se: *O onirismo de Júlio resolve-se numa agressividade metamórfica e deformante de massas corporais sem consistência*.¹⁰⁶ Sem consistência, porque “inábil”, escreve Maria Jesús Ávila.

Na nossa perspectiva, Júlio revela-se autêntico, na sua “inabilidade”, e, talvez por isso, original. Ao manifestar-se à margem dos conceitos académicos, assume a poética de um surrealismo onírico e ingénuo, intencionalmente distorcido e expressionista, de cromatismo vibrante. O pintor esteve “ligado a quase todas as mostras colectivas independentes que nos anos 30 assumiram um desejo de modernidade e renovação”¹⁰⁷, nomeadamente no *I Salão dos Independentes*, em 1930 e em todas as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (1946-1956) na S.N.B.A. (Sociedade Nacional de Belas-Artes), censuradas pelo regime de Salazar a partir de 1947. Pela sua sincera convicção ideológica e consequente e inequívoca atitude cívica e política, Júlio nunca quis expor no S.N.I., organismo oficial do Estado Novo. Realizou uma exposição individual em 1935 e outra em 1938, respectivamente na S.N.B.A. e na Galeria UP, dirigida por António Pedro, onde expuseram também Vieira da Silva e Arpad Szenes.

Em 1965 foi apresentado um filme de Manuel de Oliveira sobre a sua pintura, compreendida entre 1923 e 1935, com versos e comentários de José Régio e música de Carlos Paredes.

Maltratado e pouco lembrado durante muito tempo, Júlio foi recuperado e redescoberto por Cruzeiro Seixas (1920), que o considera “o primeiro surrealista português” e afirma: *A palavra inábil não existe no vocabulário surrealista*.¹⁰⁸ Acresce que Cruzeiro Seixas comissariou uma exposição do pintor, intitulada *50 anos de desenho*, na Galeria São Mamede, em Lisboa, e na Galeria Alvarez, no Porto, em 1973, e, sensível aos seus desenhos, que continuaram a revelar grande lirismo e agilidade gráfica, comissariou ainda outra exposição, não menos significativa, em 1982, com o título *Júlio, Épocas Expressionista e Surrealista e Primeiros Desenhos da Série “Poeta”, década de 20 e 30*.¹⁰⁹

Já no catálogo da exposição retrospectiva de Júlio, realizada em 1980, em Vila do Conde, sua terra natal, Fernando Pernes escreveu: *No ingenuismo lírico e dramático do ilustrador da revista “Presença”, há (...) figurações angélicas evocativas de Chagall*,

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ In catálogo *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Museu Estremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea, Badajoz (16 Março-13 Maio, 2001); Museu do Chiado, Lisboa (24 Maio-23 Set., 2001) e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (27 Out. -31 Dez., 2001), p. 9

¹⁰⁸ Afirmação de Cruzeiro Seixas em conversa que conosco manteve, a propósito do texto de Maria Jesús Ávila, no catálogo da exposição *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, museu do Chiado, 2001

¹⁰⁹ Exposição realizada no Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Maio, 1982

*esplendores de luz (...) fulgores carnavais (...) indefinindo (...) fronteiras entre o concreto e o imaginário, o realismo e o metafórico ...*¹¹⁰

Na sua “quase edénica pureza do substracto lírico”, como afirmou João Gaspar Simões (1903-1987)¹¹¹, Júlio surpreende-nos desde os anos 20, com quadros verdadeiramente precursores do surrealismo português, anteriores ao período estipulado na referida exposição, como para além dessa data, se considerarmos que o surrealismo não tem fim e que, depois de 1952, outros grupos e anti-grupos surrealistas se formaram e se dissolveram (como os dos cafés Gelo e Monte Carlo), bem como poetas e artistas que, entretanto, se revelaram e permaneceram em actividade nas décadas seguintes, alguns ainda hoje vivos.



Júlio: *Músicos e mulheres no espaço*, 1925. Óleo s/ tela; 80x65cm.



Júlio: *Nocturno*, 1929. Óleo s/ tela; 80x65cm.

¹¹⁰ Pernes, Fernando, texto-prefácio para a exposição retrospectiva *Júlio*. Exposição organizada pela Câmara Municipal de Vila do Conde, Centro de Arte Contemporânea no Porto e Fundação Calouste Gulbenkian, com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, 1980. No catálogo, textos de David Mourão Ferreira (1979), Adolfo Casais Monteiro (1937), Diodo de Macedo (1938), Luís Teixeira (1938), Artur Portela (1938), João Gaspar Simões (1945), António Ramos de Almeida (1946), Branquinho da Fonseca (1955), Vergílio Ferreira (1957), Mário Dionísio (1959), José Régio (1967), Alberto de Serpa (1973), Rui Mário Gonçalves (1973), José-Augusto França (1974) e Fernando Pernes (1979). No catálogo, uma fotografia do *grupo dos Artistas Modernos Independentes*, aquando da sua exposição nas salas da Casa Quintão, Rua Ivens, nº 32, Lisboa, 1936. Na legenda desta fotografia, pode ler-se: *...da esquerda para a direita: Júlio, Hein Semke, Sarah Affonso, Arlindo Vicente, Almada Negreiros, António Pedro e Mário Eloy. (não figuraram nesta fotografia Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes que faziam parte do grupo).* (Para mais informações, consultar: Fernandes, Maria João, *Julio/Saúl Dias. Um destino solar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004

¹¹¹ In catálogo *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Museu Estremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea, Badajoz (16 Março-13 Maio, 2001); Museu do Chiado, Lisboa (24 Maio-23 Set., 2001) e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (27 Out. -31 Dez., 2001), p. 9

Júlio formou-se em engenharia civil pela Universidade do Porto e chegou a frequentar a Escola Superior de Belas-Artes, que acabou por abandonar, para se tornar um pintor autodidacta. Se a sua pintura surreal e onírica dos anos vinte sofreu a influência de Chagall, o seu posterior expressionismo satírico e de crítica social, nos anos trinta, é capaz de se metamorfosear. A transfiguração violenta e grotesca intensifica a vitalidade do seu mundo onírico.

Através de uma pintura deliberadamente mal feita, Júlio aproximou-se da *arte bruta*, precursora da *bad painting* dos anos oitenta do século XX.¹¹² Surreal e onírico, ilustrativo de uma situação insólita, é o desenho de 1939, sem título, da ex-Colecção de Cruzeiro Seixas, hoje pertencente à Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. Representa uma jovem mulher deitada, sonhando com um monstro humanizado, omnipresente e ameaçador, no meio da estrada da vida.



Júlio: Sem título. Desenho, 1939; 31x24cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda (ex-Col. de Cruzeiro Seixas).

Na perspectiva de José-Augusto França¹¹³, o *Segundo Modernismo Português* foi marcado pela revista *Presença*, lançada em Coimbra em 1927. Dela saíram 54 números. O poeta José Régio¹¹⁴ (1901-1969), irmão de Júlio, Branquinho da Fonseca (1905-1974) e João Gaspar Simões foram os seus fundadores.

Régio permaneceu na direcção até à data da sua extinção, em 1940. A capa do nº 1 da revista reproduz um desenho de Júlio, que representa o início da sua colaboração gráfica (1927-1940).

¹¹² Eurico Gonçalves, escreve sobre o pintor no catálogo intitulado *O Surrealismo Abrangente*, que reúne a ex -Colecção de Cruzeiro Seixas / Col. Fundação Cupertino de Miranda, 2004 (págs. 7,10,49,50,51,202)

¹¹³ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1991

¹¹⁴ Pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira

A revista *Presença* tentou recuperar o *primeiro modernismo*, divulgando nas suas páginas textos e poemas de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, que aí figuraram ao lado de Miguel Torga (1907-1995), Vitorino Nemésio (1901-1978), João Gaspar Simões (1903-1987) e outros escritores presencistas da mesma geração.

Da mesma graça, Mário Eloy destacou-se como um dos maiores desenhadores e pintores expressionistas portugueses. Na pintura sobressai a cor matérica no modelado de volumes esculturais de sensuais nus femininos, sóbrios auto-retratos e representações sintéticas, esquemáticas e intencionalmente desproporcionadas de expressivas cenas populares em pequenos bairros de Lisboa.

Procuro a síntese da forma. Em cada pincelada busco uma intenção cerebral. Por isso, quando pinto, gostava de ter na cabeça pincéis, em vez de cabelos. Era assim mais directa a execução da pintura como eu a quero, pois da cabeça às mãos quantas tradições me desvirtuam uma execução obediente – escreveu o pintor, em 1930, no catálogo do *I Salão dos Independentes*, na S.N.B.A., em Lisboa, onde participou.

De 1932 a 1940, a pintura de Eloy oscila entre o expressionismo estruturado de Gromaire e o lirismo surreal e onírico de Chagall. Esta fase mais propícia à fantasia de cenas idílicas, com anjos, músicos e cavalos alados, corresponde ao seu regresso a Lisboa, após a sua estadia em Berlim.



Mário Eloy: *O Poeta e o Anjo*, 1936.



Mário Eloy:
Sem título.
Arte
psicopatológica.
Desenho realizado
nos anos 40, antes
do autor ter sido
internado, em 1945,
na Casa de Saúde
do Telhal (Sintra),
onde faleceu em
1951.

Sublinhe-se, já em 1936, a sensualidade da cor matérica e o sentido escultural das figuras, em *O Poeta e o Anjo*, onde “a pulsão nocturna se acentua”.

O Poeta é agora, não o ser protector que ensina à menina o segredo da vida, mas a figura, já disforme, dos seus próprios medos (...) (que) segura um ramo do arbusto, da vida e do conhecimento, como quem interliga o universo de contrários.

*Esta poderosa metáfora trata um tema frequente também ao universo poético de Júlio – a auto-representação do pintor como poeta amado dos anjos e incompreendido pelo mundo, – característico do psicologismo da Presença para quem o artista moderno faz da “sua pintura um meio para tornar visível o seu mundo psíquico” porque o “homem nada pode ver senão através de si” o que implicava que “criar no sentido estético, é deformar, ou transfigurar deformando”.*¹¹⁵

À grande actividade de Eloy dos anos 30, seguiu-se a fase mais dramática dos anos 40, perturbada por uma doença incurável (*coreia*), que o levaria ao internamento, em 1945, na Casa de Saúde do Telhal, onde veio a falecer, em 1951. Os desenhos, datados de 1940 a 1945, revelam um certo descontrolo psicomotor; o seu traço torna-se irregular e agressivo, abeirando-se do expressionismo fantástico e visionário, característico da arte psicopatológica, *para terminar com um conjunto, quase todo inédito no momento da sua morte,*¹¹⁶ *em que substitui a realidade exterior e as suas alegorias pelos monstros carnívoros do sonho e do pesadelo. Estes perseguem-no, torturam-no e crucificam-no, em perturbantes rituais de morte que anunciam o surrealismo na arte portuguesa, sem intuítos programáticos, antes pela pura expressão do estilhaçar da sua relação com o mundo....*¹¹⁷

O expressionismo caracterizou a arte portuguesa desta época, para expressar temáticas que se relacionam com a dor, a injustiça social e a sátira, ou o sentido do “maravilhoso”, em cenas da vida quotidiana, onde o nu é sempre representado com muita pureza.

António Pedro da Costa (1909-1966) surge, no panorama da cultura portuguesa, com intensa actividade como crítico e divulgador da arte moderna, na primeira metade dos anos 30, a par da sua literatura ensaística e poética, merece ser destacada. *Os anos 30-40-50 da vida nacional passam necessariamente através dele.*¹¹⁸ A sua pintura cenográfica e surrealista, de raiz expressionista, reflecte uma forte vocação teatral, onde se viria a afirmar mais plenamente.

Pintor, dramaturgo e poeta, António Pedro assinou, em 1930, o “Manifesto” do *I Salão dos Independentes*. Em 1932 fundou a 1ª Galeria de arte moderna em Lisboa, a Galeria UP. Fez parte do Grupo Surrealista fundado em 1947 e colaborou na 1ª Exposição

¹¹⁵ Gonçalves, Rui Mário, *Panorama Arte Portuguesa No Século XX*, Fundação Serralves, 1999, pp. 93,94. O autor cita José Régio, *Breve História da Pintura Moderna*, in *Presença*, Coimbra: nº 17, 1928 (Fernando Paulo Dias, *op. cit.*, p. 132)

¹¹⁶ Hoje pertencentes à Colecção do C.A.M., Fundação Calouste Gulbenkian

¹¹⁷ Da Silva, Raquel Henriques, *Panorama Arte Portuguesa No Século XX*. Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 94, 98

¹¹⁸ França, José-Augusto, “Um curso sobre António Pedro”, *Diário de Lisboa*, 8-1-1970, p. 8

Surrealista em Lisboa, 1949. Viveu em Paris, no Brasil e em Londres, fixando-se definitivamente em Moledo do Minho em 1951. Dirigiu o Teatro Experimental do Porto desde 1953 e realizou para a RTP e, nos últimos anos de vida, vários programas sobre teatro.



António Pedro: *Le crachat embelli*, 1934. Óleo s/ tela; 38x46 cm. Col. Fernando Lemos, São Paulo.

Datada de 1934, *Le crachat embelli* é uma das suas primeiras pinturas surrealistas, de expressão erótico-sensual. É uma composição simétrica, que evoca a técnica do “borrão de Rorschach”¹¹⁹, aqui retocado e retrabalhado.

Em 1934 / 35 em Paris, António Pedro frequentou os meios de vanguarda, tendo conhecido, eventualmente, André Breton. Publicou *15 poèmes au hasard* em 1935 e foi um dos principais aderentes ao movimento *dimensionista*, que reivindicava a criação de um espaço visual comum à poesia e à pintura, abolindo as fronteiras entre as duas formas de expressão.¹²⁰

A poesia dimensional de Pedro utilizava sinais diferentes das letras ou colocava versos em bases tridimensionais, obrigando a novos tipos de leitura. É uma poesia que deve ser considerada precursora do neoconcretismo brasileiro dos anos 50 e da poesia

¹¹⁹ O teste do “borrão de Rorschach” é um teste psicológico projectivo da personalidade, através do qual são interpretadas manchas de tinta informais e simétricas, obtidas por dobragem, à maneira da “decalcomania” surrealista. Trata-se de uma forma de medir o funcionamento e a integração emocional e intelectual do indivíduo. O nome deste teste deve-se a Hermann Rorschach (1884-1922), embora não tivesse utilizado as manchas para análise da personalidade. É considerado um teste “projectivo” porque pressupõe a projecção pessoal daquele que interpreta a mancha, podendo contribuir para a revelação de aspectos ocultos da personalidade humana

¹²⁰ Participaram nesta pesquisa colectiva, além de Pedro, Sirato, Kotchar, Prininger, Ben Nicholson, Calder, Huidobro, Kakabadze, Kobro, Miró, Moholy-Nagy, Arp, Albert Birot, Bryen, Robert Delaunay, Kann, Nina Negri, Nissin, Picabia, Prampolini, Ralman, Sónia Delaunay e Sofia Taueber-Arp

*experimental portuguesa dos anos 60; mas foi rejeitada e ficou esquecida durante muito tempo....*¹²¹

*A poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. O seu encontro dá-se numa nova arte que se chama poesia dimensional».*¹²² Os seus poemas dimensionais são composições de signos geométricos abstractos, que suscitam múltiplas leituras visuais (tantas quantas nós quisermos).

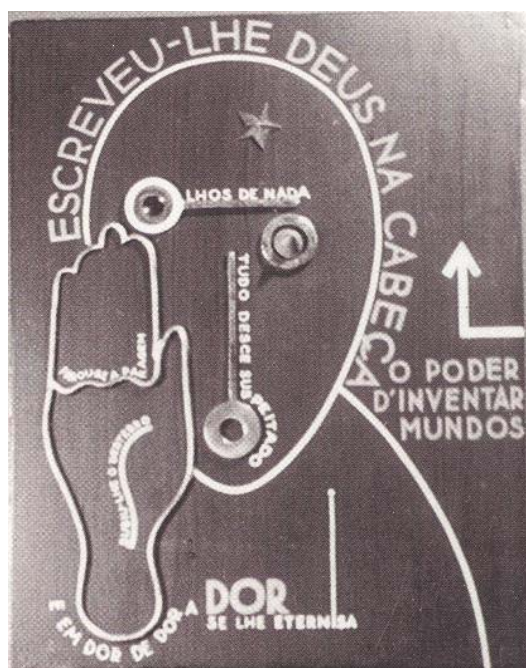
*Não é só o poema o elogio da loucura (...), como bem assinalou Fernando de Azevedo, que anuncia o progressivo interesse do autor pelo subconsciente. As imagens que à cabeça de página completam os poemas “Lucidité Frileuse”, “Deuxième reprise” e “Poème dangeureux”, ou aquelas, em que a imagem toma conta do poema, como em “Aquarelle sensible” ou “Outrepassage”, inserem questões em torno da realidade e da aparência e da capacidade de invenção de imagens poéticas extraídas do inconsciente do próprio artista.*¹²³

O seu texto *Apenas uma narrativa* é um dos mais conhecidos, no âmbito da sua obra literária. É um exemplo de texto automático, que desafia a análise lógica, ou desenvolve-a até ao absurdo.

¹²¹ Gonçalves, Rui Mário, "Portugal Contemporâneo – Ascensão e consolidação do estado novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores", Direcção António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, (nº 115) – 4º Vol.: 1926 – 1958

¹²² França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora (estudo, 2.vol., 1967; 2ª ed. 1981; 3ª ed.1991), p. 337

¹²³ Ávila, Maria Jesus (in catálogo da exposição *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Museu do Chiado, Lisboa (24 Maio-23 Setembro, 2001), p. 12



António Pedro:
Elogio da loucura, 1935.

Em 1933, em Paris, Vieira da Silva (1908-1992) e António Pedro eram considerados “estrangeirados”, tal como os primeiros modernistas dos anos 10, e o seu vanguardismo rejeitado no meio português.

Sensível à pequena pincelada estrutural de Cézanne (1839-1906), à “linearidade pura” de Paul Klee (1879-1940) e à visão multifocal do cubismo analítico, a pintura abstracta lírica¹²⁴ de Vieira da Silva constrói um “espaço ambíguo”¹²⁵, que tanto se define no plano como sugere profundidade e “que não representando o real, também não o rejeita”; um espaço labiríntico e vertiginoso, de múltiplas perspectivas entrecruzadas que, ao evocar a cidade, representa-a diluída, fantasmática, sem peso, atmosférica. Este arquétipo da cidade-labirinto reduz-se a uma estrutura puramente linear, tão complexa como uma teia de aranha, prolongável até ao infinito.

A estrutura gráfica resulta da intersecção de múltiplos planos que avançam e recuam, como espelhos multifacetados, reflectores de luz e de cor; a cor dos azulejos e da luz

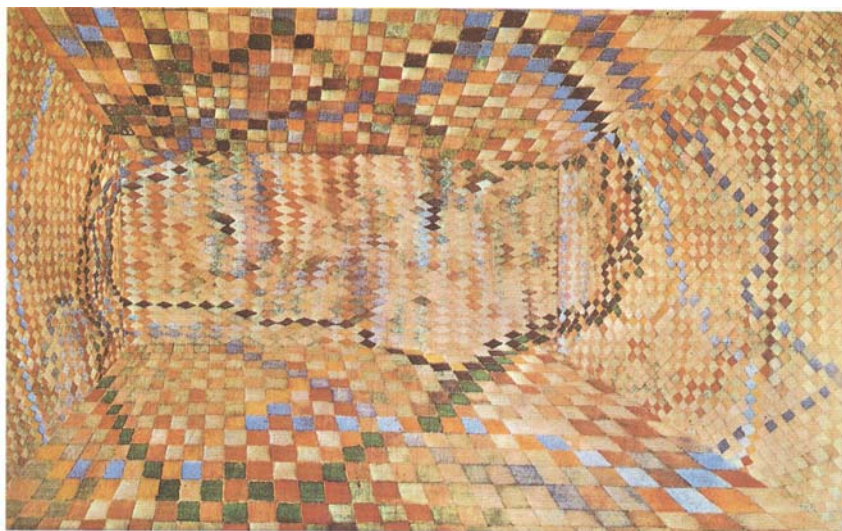
¹²⁴ *Abstraccionismo lírico*, (ver Parte I, introdução, 1 – objectivos, nota de rodapé)

¹²⁵ O “espaço ambíguo” relaciona-se com a pintura da Escola de Paris, nomeadamente a de Vieira da Silva, Alfred Mannessier e Bertholle, podendo observar-se igualmente no surrealismo, nomeadamente de Paalen. *Espaço ambíguo*: termo proposto por José-Augusto França, para designar um espaço pictórico que, não representando o real, também não o rejeita, sendo construído a partir de outras ambiguidades: a da figura-fundo e a da forma-espaço. Distingue-se do “espaço equívoco”, termo aplicável ao cubismo. O “espaço ambíguo” não é alternativo como o “espaço equívoco”; é simultâneo, surgindo na sequência das responsabilidades poéticas decorrentes da vivência das ambivalências afectivas, ao propor uma visão original do cosmos e do destino humano (Vieira da Silva, Fernando de Azevedo, e Vespeira) – (in Gonçalves, Rui Mário, “Arte Portuguesa dos anos 50 – A Década do Silêncio”. Lisboa: Minerva do Comércio, 1992, pp. 90, 91)

branca de Lisboa, sua cidade natal, e a cor cinzenta da bruma de Paris, sua cidade adoptiva. Vieira da Silva abeirou-se do surrealismo, conforme assinala Mário Cesariny¹²⁶, a propósito da sua experiência pictórica conjugada com a de Arpad Szenes (1897-1985). *Dois universos afins e intercomunicáveis; (...) em íntima comunhão com a natureza, no caso de Arpad, ou percorrendo as linhas de complicado puzzle em constante mutação, no caso de Vieira (...) O que num é movimento alado, noutro é espaço livre. Ambos partem do signo errante, que mobiliza o espaço onde se inscreve.*¹²⁷

Tão desconcertante quanto exacta, a pintura de Vieira não deixa de suscitar a mais profunda admiração dos mais exigentes. É nesse plano que ela se revela um dos expoentes máximos da “Escola de Paris”; referência única para alguns pintores portugueses, como Manuel d’ Assumpção (1926-1969) e Fernando de Azevedo (1923-2002), também eles sensíveis às linhas invisíveis de arquitecturas espaciais que, etéreas e sem peso, constroem ritmos de fugas ascensionais; *galope de assalto ao desconhecido, aos corredores internos da visão, como o é tanta vez a pintura de Vieira.*¹²⁸

Não deixamos de verificar que muitas obras abstractas-líricas se relacionam com o surrealismo e, em alguns casos, são uma consequência disso, casos de Fernando de Azevedo, Manuel d’ Assumpção, Vespeira Cesariny, e Eurico, entre outros.



¹²⁶ In Cesariny, Mário, *Vieira da Silva/ Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Edições Assírio e Alvim, 1984

¹²⁷ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão, Edições Quasi, 2005, p. 173

¹²⁸ Cesariny, Mário, *Vieira da Silva/ Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Edições Assírio e Alvim, 1984, p. 158



Fernando de Azevedo: *Cidade*, 1955-1956. Têmpera e óleo; 54,5x46cm. Col. Museu do Chiado. “Espaço ambíguo”, construído com formas poligonais abertas e embricadas, na descendência do cubismo analítico.



Manuel d' Assumpção: *Abstracção*, 1960. Óleo s/ platex; 90x65cm. Col. CAMJAP. Construção dinâmica e cósmica.

No âmbito da política cultural do Estado Novo, António Ferro criou, em 1935, as *Exposições de Arte Moderna*, através do SPN / SNI (Secretariado de Propaganda Nacional), que defendia, sobretudo, um modernismo mais decorativo do que vanguardista.

O SPN atribuiu os prémios *Columbano* aos artistas consagrados e *Souza-Cardoso* aos artistas promissores. Aí se consagraram António Soares (1894-1978), Eduardo Malta (1900-1967), Dordio Gomes (1890-1976), Jorge Barradas (1894-1971) e Carlos Botelho (1899-1982). Foram considerados “promessas” Eloy (1900-1951), Guilherme Camarinha (1912-1994), Carlos Botelho (1899-1982), Paulo Ferreira (1911-1999) e Ofélia Marques (1902-1952). Registe-se, no entanto, que, entre 1935 e 1940, António Ferro (1895-1956) nunca expôs Amadeo de Souza Cardoso, nem tão pouco chegou a criar um Museu de Arte Moderna.

Em 1940, a *Exposição do Mundo Português*, apoiada por António Ferro, e com a colaboração activa do arquitecto decorador Cottineli Telmo, comemorava *Oito Séculos da História de Portugal*, num espaço de 450 000 m², em Lisboa. Entre os pintores e escultores estavam representados os escultores Leopoldo de Almeida (1898-1975), Francisco Franco (1885-1955), Canto da Maia (1890-1981), António da Costa (1914-1990), Barata Feio (1899-1990), Rui Gameiro (1907-1935), António Duarte (1912-1998), João Fragoso (1913-2000), Martins Correia (1910-1999) e os pintores Almada Negreiros (1893-1970), Jorge Barradas (1894-1971), Emmérico Nunes (1888-1968) e Mily Possoz (1888-1967).

A arte oficial de Salazar, monumental e de fachada, privilegiava a escultura que, em locais públicos, enaltecia as glórias do passado e a ideologia do Estado Novo, adoptando como máxima “Deus, Pátria e Família”.

Nos anos 40, em oposição ao regime vigente, a arte de compromisso social, denominada *neo-realismo*, diverge do surrealismo e do abstraccionismo, dois movimentos de vanguarda que, pelo seu carácter inovador, foram de difícil compreensão para a mentalidade da época. Tal circunstância contribuiu para a ruptura e o isolamento cultural, agravados pela censura e pela perseguição política.

Os pintores mexicanos Orozco (1883-1949), Siqueiros (1896-1974) e Rivera (1886-1957) foram uma referência primordial para os neo-realistas portugueses, que encontraram um precursor em Abel Salazar (1889 -1946), como autor de expressivos desenhos de ênfase realista, alusivos aos contrastes das classes sociais.

O principal teórico do neo-realismo, Mário Dionísio (1916-1995), entrevistou Portinari em 1946 e, em 1951, em Paris, contactou com Léger, Fougeron, e Pignon, entre outros, procurando clarificar as possibilidades do realismo e libertá-lo dos equívocos do *jdánovismo*.¹²⁹

Existiam grandes afinidades políticas entre os comunistas e os neo-realistas. Mas, se muitos artistas aderiram ao Partido Comunista Português, não significa, no entanto, que este tivesse sido responsável pelo aparecimento do movimento neo-realista.

Ex-participantes do movimento neo-realista, Moniz Pereira (1920-1989), António Domingues (1920-2004), Vespeira (1925-2002), Mário Cesariny (1923-2006), Pedro Oom (1926-1974) e José Leonel Rodrigues, viriam a questionar, em 1947, o esquematismo da teorização *jdánovista*.

Exprimindo a dor e a catástrofe, a literatura neo-realista, para além de outras fontes, não deixa de estar relacionada com o clima da Guerra Civil de Espanha (1936-1939), que antecede a II Guerra Mundial (1939-1945).

Entretanto, em Portugal, a polémica gerou grande confusão entre conservadores e progressistas. Em 1939, o jornal *O Diabo* tornara pública, através de um inquérito, a opinião de vários artistas sobre o valor da arte, após uma conferência proferida pelo caricaturista Ressano Garcia (1880-1947), Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, que classificara a arte moderna como *um produto de comunistas e de judeus*,

¹²⁹ Realismo Socialista adoptado pelos países socialista de Leste

Tendo participado no movimento neo-realista e pertencendo ao Partido Comunista Português, Mário Cesariny, Vespeira, Pedro Oom, José Leonel Rodrigues e António Domingues, começaram, em 1947, a questionar o modo esquemático da teorização *jdánovista* e a recusar as sobrevalorizações de escritores que proclamavam fazer livros para o povo. Notam-se posições críticas de Cesariny, já no jornal *A Tarde*, em 1945, citando Lenine, e, logo em seguida, posições análogas de António Domingues e de Alexandre O’Neill

inimigos da civilização cristã.¹³⁰ Nesse inquérito, o então desenhador Álvaro Cunhal (1913-2005) defendia que a arte deve “expressar a realidade viva e humana de uma época”, afirmando que *formas novas podem conter um significado velho e formas velhas – ainda que excepcionalmente – podem conter um significado moderno e progressista*.¹³¹ Tal depoimento é revelador de uma evidente fixação no naturalismo.

A par da pomposa e já referida *Exposição do Mundo Português*, em 1940, organizada por António Ferro, comemorativa dos 800 anos da História de Portugal (1140 -1940), assinala-se, também em Lisboa, na Casa/atelier *Repe*, no Chiado, outra exposição mais vanguardista, de António Pedro (1909-1966), António Dacosta (1914 -1990) e a escultora inglesa Pamela Boden (1905-1981), de grande significado no âmbito do surrealismo português.

Tendo rejeitado participar na exposição do Mundo Português, Pedro e Dacosta mostraram obras surrealistas que contrariavam o gosto dominante, provocando, paradoxalmente, não só a reacção dos académicos, como também dos presencistas e dos neo-realistas. O catálogo cita Heraclito, Hamann, Baudelaire, André Breton e Nicolas Calas e reproduz uma escultura “proto-informalista” de Pamela Boden e os quadros *Intervenção Romântica*, de Pedro e *Serenata Açoreana*, de Dacosta. O sentido trágico destes dois quadros e de outros, como *A Ilha do Cão*, de Pedro, e *Antítese da Calma*, de Dacosta, reflectem a tensão dramática da guerra civil de Espanha (1936-39) e da II Guerra Mundial (1939-45). Num Portugal isolado, Moledo do Minho, junto à fronteira, foi palco de fugas, aflição e represálias, que a pintura teatral de Pedro documenta.

¹³⁰ Gonçalves, Rui Mário, "Portugal Contemporâneo-Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores". Direcção António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, (nº 115) – 4º Vol.: 1926 – 1958 (Para mais informações ver de: Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de belas-Artes: Um Século de História e de Arte*. Edição Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006) [ISBN: 989-20-0339-X / 978-989-0339-9]

¹³¹ Idem



António Pedro: *Intervenção romântica*, 1940. Óleo s/ tela; 120,5x120 cm. FCG/CAMJAP, Lisboa.



António Dacosta: *Serenata Açoreana*, 1940. Óleo s/ tela; 81,5x66cm. FCG/CAMJAP, Lisboa.

Em 1945, Júlio Pomar (1926), que na altura aderiu ao neo-realismo, publicou um artigo intitulado “Caminho da Pintura”, na revista *Vértice*, onde se demarca do surrealismo, que considera como *culto da expressão individualista, restrita (...) Fuga para o país do sonho, longe da razão*.¹³² *O Almoço do Trolha* é uma obra de Júlio Pomar iniciada em 1946, considerada uma das obras mais representativas do neo-realismo português, que denuncia situações de injustiça social, evidenciando uma forte influência do realismo expressionista do brasileiro Portinari.

Dentro desta tendência também se destacou Vespeira (1925-2002), escrevendo na página “Arte” do jornal portuense *A Tarde*.¹³³ Aí publicou uma “Carta Aberta aos Pintores Portugueses”, onde atacava o formalismo e defendia uma “arte útil” à sociedade, ou seja, uma arte de intervenção.¹³⁴ Tornou-se conhecido o seu quadro intitulado *Apertado pela fome*, datado de 1945. O título vem de um poema da “Resistência”, de Paul Éluard, sendo ainda notória a influência de Siqueiros, nomeadamente através da sua pintura *Eco do Pranto* (1937). *No tempo (da) guerra civil de Espanha (...) No meio de ruínas, uma criança, magra, deformada, agarra desesperadamente numa pedra como se a fosse comer. O quadro de Siqueiros mostra uma criança a gritar (...) As fotografias dos campos de concentração nazis, que a Embaixada americana divulgou nas primeiras semanas do pós-guerra, foram a motivação imediata desta figura humana...*¹³⁵

¹³² Revista *Vértice*, nºs 12-16, 1945

¹³³ Jornal *A Tarde*, nº 9 / 4 de Agosto, 1945 (in catálogo exposição de Vespeira, texto de David Santos, Museu do Chiado, 2000)

¹³⁴ In www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/desenho/alvaro_cunhal/vespeira.html (Nov. 2006)

¹³⁵ Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*. Lisboa: Biblioteca Breve, 3ª edição, 1991, pp. 44-45

A poesia e a pintura dão início a uma “nova estética”, onde os termos *sobrerrealismo* e *surrealismo* se alternam”.¹³⁶

A expressão de solidão, que se intensificou nos primeiros anos da década de 40, nos quadros de Dacosta era, de facto, a solidão que todo o país sentia. *A expressão de um sentimento característico dos naturais das ilhas (...) num inquietante espaço chiriquiano (...) podendo detectar-se em quase todos os seus quadros a presença de símbolos que exprimem as suas aflições derivadas da guerra, a nostalgia dos lugares da infância e a vivência dos momentos adolescentes em que a vida se revela no seu absurdo e na sua crueldade....*¹³⁷

Com influência de Dali, o pintor português Cândido Costa Pinto (1911-1976) é autor de um surrealismo cenográfico, pormenorizado e onírico, de elaborada técnica de valores sensuais e luminosos, como se pode observar em *Aurora Hiante*, óleo de 1942, da Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Afirmou-se sobretudo nas artes gráficas (capas de livros, cartaz, caricatura, ilustrações). A partir de 1945, abordou o surrealismo abstracto, em obras menos conhecidas, hoje nas reservas do Museu Municipal da Figueira da Foz, sua terra natal.

A imagética surrealista reflectia um clima de angústia e de insegurança. Os intelectuais insurgiam-se contra o sistema dominante, mas a incompreensão das “formas novas” adiava a eficácia da sua mensagem.

Jorge Vieira (1922 -1998) concebeu uma notável maqueta para um monumento ao prisioneiro político desconhecido, em 1953, com a qual participou num importante concurso internacional. O artista veio a ser um dos poucos escultores portugueses que se aproximou do surrealismo, sensual e erótico, não só figurativo, como emblemático e abstracto. Segundo José Augusto França, *o mais importante escultor da década de 50, foi Jorge Vieira*.¹³⁸

Entre 1946 e 1956, realizaram-se em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, nove *Exposições Gerais* de Artes Plásticas, que marcaram a oposição aos salões oficiais e à “política do espírito” do Estado Novo de Salazar / António Ferro, no SPN / SNI. Ali se

¹³⁶ Em 1944, um artigo de Jorge de Sena, no jornal *O Globo*, de 15 de Setembro intitulado *Poesia Sobrerrealista, é fundamental para a divulgação de uma “nova estética”, onde os termos sobrerrealista e surrealista se alternam* (in Marinho, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 21).

¹³⁷ Gonçalves, Rui Mário, "Portugal Contemporâneo – Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores", Direcção António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, (nº 115) – 4º Vol.: 1926 - 1958

¹³⁸ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 434

admitiam todas as modalidades e, não havendo júri, os autores eram convidados por uma comissão que colaborava com o Movimento de Unidade Democrática (MUD).

Nas *Gerais*, mantiveram presença constante os pintores Falcão Trigo, J.J.Ramos, António Saúde, Júlio, Arlindo Vicente, Júlio Pomar, Avelino Cunhal, Lima de Freitas, Ribeiro de Pavia e escultores Vasco da Conceição e Maria Barreira.

Oscilando entre o naturalismo e o neo-realismo, as *Gerais* permitiram, no entanto, a afirmação progressiva de alguns artistas mais inovadores, como João Hogan (1914-1989), Rolando Sá Nogueira (1921-2002) e Nikias Skapinakis (n. 1931).

Na *II Geral de Artes Plásticas*, em 1947, foram apreendidas a mando do poder político (censura) obras de Mário Dionísio, Júlio Pomar, Rui Pimentel, Avelino Cunhal, Maria Keil, Louro de Almeida, Nuno Tavares e Manuel Ribeiro de Pavia, quase todos ligados ao neo-realismo e / ou militantes do PCP.

II.6.2 – A CONSTITUIÇÃO DO GRUPO SURREALISTA DE LISBOA E DO “ANTI -GRUPO” OS SURREALISTAS

O movimento surrealista não pode deixar de se relacionar mais remotamente com a transformação económica e social, originada pela I Grande Guerra Mundial de 1914-18 e a *Revolução de Outubro*, de 1917, na U.R.S.S., bem como com a crise de valores, que veio questionar o pensamento discursivo e racional. Numa perspectiva mais profunda, o surrealismo propõe revolucionar a vida através da arte, anulando as fronteiras entre o sonho e a realidade, ao explorar o inconsciente, a loucura, o acaso e o desregramento dos sentidos.

Em Portugal, o surrealismo reporta-se ao surrealismo francês de Breton e outros, sem deixar de ser sensível à sua projecção internacional.¹³⁹

Consequente da arte de atitude *dada* que o precedeu, o surrealismo tem como principal objectivo a emancipação do homem, a partir da prática de actividades espontâneas, nomeadamente a *escrita automática*, iniciada por Breton e Soupault desde 1919.

Tendo tido como pioneiros, Júlio, António Pedro e António Dacosta, o surrealismo em português organizou-se como grupo e “anti-grupo” em 1947, data de uma colagem de

¹³⁹ No livro *Afonso Lopes Veira* (prosa e poesia), com organização e prefácio de Agostinho Campos (Paris-Lisboa, Liv. Aillaud e Bertrand, 1925, cujo prefácio foi escrito em 1924, refere-se, nesse mesmo prefácio, o surrealismo, como frisa Jorge de Sena, citado por Maria de Fátima Marinho, (in *O Surrealismo em Portugal* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 14).

Mário Cesariny (1923-2006), que se apropria de uma fotografia de De Gaulle e que corresponde ao início da adopção de uma linguagem subversiva e anarquizante, de inspiração *dada*. A colagem circulou pelo grupo coral de Fernando Lopes Graça, que deu lições de música ao então jovem poeta.



Mário Cesariny: *O General De Gaulle de Maneira Especiosa*, 1946/47. Colagem s/ ilustração; 52,5x42,2. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos do Surrealismo.

No âmbito da poesia, e no mesmo ano (1947), Alexandre O' Neill (1924-1986) e António Domingues (1920 – 2004) destruíam a componente semântica dos seus versos (ou de outros autores), ao mudarem arbitrariamente as consoantes. Resultavam quadras puramente fonéticas, que, embora mantendo o ritmo e a rima iniciais, na sua livre associação de palavras formavam um sentido imprevisível. O mesmo se passava com a livre associação de imagens, nas colagens surrealistas que Alexandre O' Neill conjugava com o informalismo da mancha alastrada por sopro, próxima das *sopro-figuras* de Mário Cesariny.

Cesariny realizou as suas primeiras pinturas *informalistas*¹⁴⁰, com tintas, ora espalhadas por sopro, as “sopro-figuras”, ora diluídas em água sobre papel, a que chamou “aquamotos”.

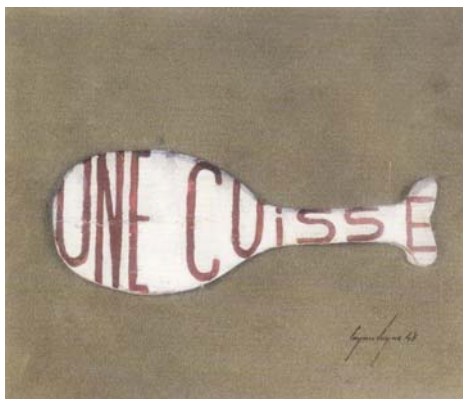


Mário Cesariny: *Sopro-figura*, 1947. Tinta-da-china, aguada e verniz industrial s/ papel colado em platex; 35x22,5cm. Col. Galeria Neupergama, Torres Novas.

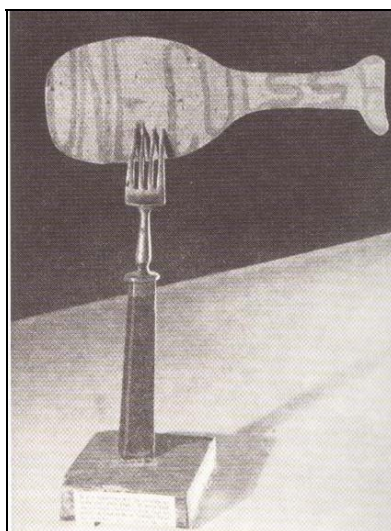


Alexandre O' Neill: *A Linguagem*, 1948; 64,5x49,52. N.ass.; n. dat. Tinta-da-china s/ papel, com intervenção da colagem. Museu do Chiado, Lisboa.
Colagem de minúsculas fotografias de modelos ortopédicos e de um homem de chapéu alto numa cabine telefónica, inseridas em grandes manchas informais de tinta negra, sopradas, sugerindo cabelos ou patas de aranhas.

¹⁴⁰ A arte informal, defendida pelo crítico francês Michel Tapié, abrange obras tão diferentes como as de Fautrier, Wols, Michaux, Burri, Hofmann e os espanhóis Millares, Tàpies e Saura. A “forma” é substituída por zonas de matéria pictórica muito elaboradas, que chegam a criar verdadeiros relevos nas obras de Millares, Tàpies e Burri. Além dos matéricos, o *informalismo* abrange também a pintura que explora o borrão ou a mancha diluída, como em Michaux, Wols e Mário Cesariny.

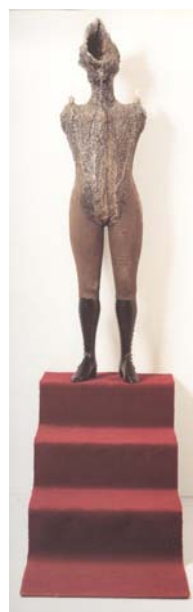
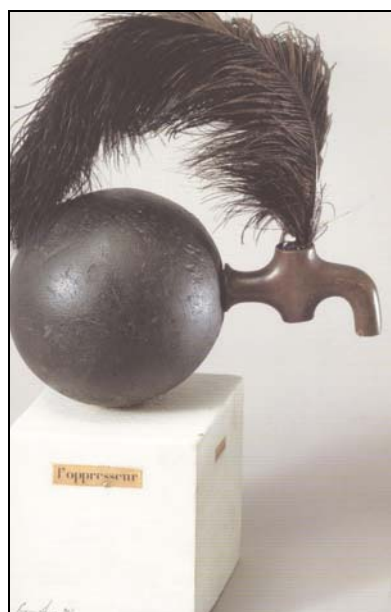


Cruzeiro Seixas: À esquerda: *Une cuisse*, 1948. Colagem s/ cartão colado em platex; 26x30,5x4,7cm. Escrito no verso: “uma perna de galinha / para matar a fome dos neo-realistas”; em baixo: *Une cuisse*, 1948. (Objecto destruído).



Artur do Cruzeiro Seixas: *L'opresseur* (retrato de Salazar), 1951. Objecto com colagem e pintura acrílica; madeira, obus de canhão, torneira, pena de chapéu; 30,9x26,9x26,9 cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão. Associado a uma esfera dilatada e a uma torneira que não verte, destaca-se o *penacho da política de fachada* do Estado Novo.

(À direita) **Maercelino Vespeira:** *Menino Imperativo*, 1952. Objecto Surrealista com manequim, búzio e velas; 130 cm de altura. Col. F.C.G. / C.A.M.



A exploração do acaso, e o humor irreverente inspiram as colagens e objectos de Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria e Vespeira e as ocultações de Fernando de Azevedo.



Fernando de Azevedo:
Ocultação, 1950-51. Guache s/ imagem fotográfica impressa; 22,5x29,5cm. Col. FCG / CAMJAP, Lisboa.

O livro *Apenas uma narrativa*, de António Pedro, publicado em 1947, reúne o primeiro conjunto de textos automáticos realizados em português.

O surrealismo português, salvaguardando a autenticidade e a originalidade de alguns casos, seguiu de muito perto as concepções e técnicas do movimento francês de Paris e de outros movimentos internacionais. Todavia, o surrealismo português é talvez o mais marginal e um dos menos conhecido no mundo, além de ser o único que se caracteriza pela sua dimensão *abjeccionista*, justificando a publicação de *Surrealismo/ Abjeccionismo*, antologia organizada por Mário Cesariny (1923-2006), em Março de 1963. Em 1947, as notícias iam chegando a Portugal, e, entre elas, a do regresso de Breton a Paris, depois do seu exílio na América, durante a II Guerra Mundial (1939-1945).

Tendo já desistido de pintar, mas sempre atento à actividade do surrealismo na capital francesa, António Pedro foi responsável pela divulgação da grande *Exposição Internacional do Surrealismo*, organizada por Breton, para a qual Cândido da Costa Pinto (1911-1976) enviou fotos dos seus quadros. Em carta ao pintor (datada de 12 de Maio de 1947), hoje na posse da sua família, Breton propôs-lhe a reprodução de uma pintura no catálogo. Por seu turno, Cândido propôs a Breton a criação de um grupo surrealista em Lisboa.

Entretanto, por razões de convicção cristã, o pintor português aderiu, com algumas reservas, ao manifesto *Ruptura Inaugural*¹⁴¹ do grupo surrealista parisiense, que assinou em 21 de Junho do mesmo ano, com António Dacosta. Essa atitude preconceituosa motivou a sua

¹⁴¹ Declaração colectiva que defendia a atitude surrealista como contrária “a todo e qualquer agrupamento partidário” (obs: Politicamente, Breton opunha-se inteiramente a Estaline, mas simpatizava com Trotsky).

exclusão daquela importante exposição, já depois de editado o catálogo, que, por tal motivo, não deixa de fazer referência à sua pintura *Intervention de l' Architecture*, datada de 1944.¹⁴²

Em Julho de 1947 seguiu para Paris Moniz Pereira (1920-1989) e, em Agosto, Mário Cesariny. Viajaram com o objectivo de adquirir livros e revistas surrealistas (apoiados economicamente por Cândido).

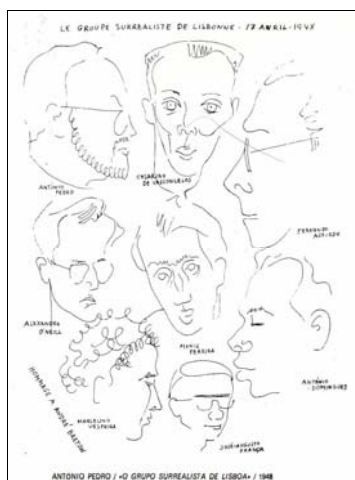
Em Lisboa, Vespeira (1925-2002), Azevedo (1922-2002), António Domingues (1920-2004) e Alexandre O' Neill (1924-1986), planearam, em Outubro, no café *A Mexicana*, a constituição do *Grupo Surrealista de Lisboa* e expulsaram Cândido da Costa Pinto, mais uma vez penalizado, por ter participado numa exposição temática sobre Lisboa, no SNI, “quartel general da demagogia a cores”, com uma pintura intitulada *Em Lisboa há bacalhau*. Após as intervenções da censura política na *II Exposição Geral de Artes Plásticas*, na S.N.B.A., (1947), ficara decidido pelos surrealistas que nenhum “equivoco” seria desculpável. A eles se juntaram António Pedro, Mário Cesariny, José-Augusto França (1922) e Moniz Pereira, como membros do *Grupo Surrealista de Lisboa*.

Da ida à capital francesa, tinha surgido o projecto de publicar um *Boletim Surrealista*, como meio divulgador e dinamizador de propostas do Movimento Surrealista Português, a apresentar e a autenticar por Breton, através de um texto da sua autoria. Nesta perspectiva, ao pretender fazer uma revista de maior qualidade gráfica, em vez de um simples *boletim*, à imagem da revista *Variante*, que editara em 1941, António Pedro contribuiu para que nem uma, nem outra coisa se fizesse. Apesar das reuniões em sua casa e da recolha de textos surrealistas vindos do estrangeiro, a proposta de renovar a revista *Variante*, não vingou. Tal decepção foi agravada com a entrada no grupo de novos escritores propostos por António Pedro, nomeadamente Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro, que Cesariny não apoiava. Foram talvez estas as principais razões que o levariam a abandonar o *Grupo Surrealista de Lisboa*.

O *Grupo* decidir-se-ia pela publicação dos *Cadernos Surrealistas*, em 1949, o primeiro dos quais foi constituído pelo catálogo da sua 1ª exposição. A série de cadernos incluía *A Ampola Miraculosa*, de Alexandre O' Neill; *Proto-poema da Serra d' Arga*, de António Pedro; *Balanço das actividades surrealistas*, de José-Augusto França e *A Razão Ardente*, de Nora Mitrani, estando prevista a publicação do poema *Corpo Visível*, de Mário Cesariny, que entretanto se desligara do grupo. Os cadernos surrealistas foram publicações individualizadas, como individualizadas se tornaram as teorizações sobre o surrealismo em Portugal, que se prolongaram muito para além dos anos 1948-1949.

¹⁴² Sobral, Luís de Moura, *Le surréalisme portugais*, catálogo integrado na exposição *O surrealismo periférico*. Montreal, Canadá (16 Setembro -9 Outubro, 1983), p.54

A mostra do *Grupo Surrealista de Lisboa*, em 1948, com cerca de 39 obras, a integrar na *III Exposição Geral de Artes Plásticas*, na S.N.B.A., não se concretizou, porque os surrealistas recusaram a censura prévia imposta pelo Governo, sendo comunicada a sua decisão na véspera. Os nomes ficaram no catálogo, que a organização destruiu, para evitar o escândalo, indo contra a vontade dos surrealistas, que, pelo contrário, desafiaram os organizadores a apresentar o *salão* vazio, atitude de marginalidade voluntária e provocatória, como forma de protesto contra a censura.



António Pedro: Caricatura dos membros do *Grupo Surrealista de Lisboa* (1948).

Grande parte dessas obras vieram a integrar a posterior (e única) exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, em Janeiro de 1949, no 4º andar da Travessa da Trindade, nº 45, antigo atelier de António Pedro e António Dacosta. Estavam representados Alexandre O' Neill, António Pedro, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, José-Augusto França, António Dacosta, e Marcelino Vespeira. António Domingues participou com Pedro, Vespeira, Moniz Pereira e Azevedo, no maior *cadavre-exquis*¹⁴³ pintado a óleo sobre tela (130x180cm). Foi uma experiência única de pintura colectiva, onde se conjugam diferentes linguagens, com notável grau de surpresa. Como forma de expressão surrealista, o *cadavre-exquis* está aberto à livre associação de imagens e à exploração

¹⁴³ *Cadavre-exquis*: Jogo de papel dobrado que consiste em fazer compor uma frase ou desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas possa aperceber-se da colaboração ou colaborações precedentes. O exemplo, tornado clássico, que deu nome ao jogo, está contido na primeira frase obtida deste modo: “O cadáver-esquisito-beberá-o-vinho-novo”(in *Antologia do Cadáver-Esquisito*, organização de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 95. (Tradução retirada do *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, de Breton e Éluard, 1938)

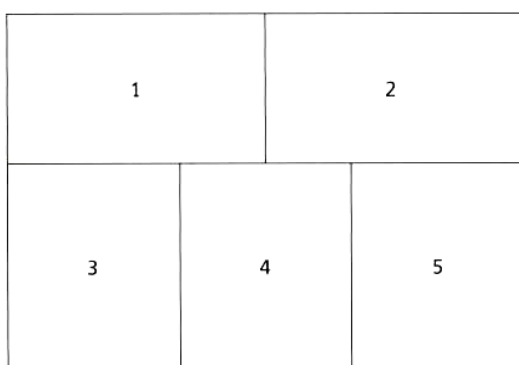
Nas diversas e possíveis definições de *cadavre-exquis*, transcrevemos a seguinte, de Mário Cesariny em 1961: *uma urna eleitoral, realmente urna e realmente eleitoral é uma morada do cadáver esquisito: o máximo de liberdade de expressão individual gerando o máximo disponível de expressão colectiva. Como no cadáver esquisito, escrito ou desenhado, o resultado é concreto e as pontes de ligação abstractas* (in Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 277)

do acaso. O máximo de liberdade de expressão individual gera o máximo de liberdade de expressão colectiva, na mesma perspectiva de Lautréamont em que “a poesia deve ser feita por todos e não apenas por um”. Ao provocar estranhas e inesperadas associações de imagens, o *cadáver esquisito*¹⁴⁴ estimula, de forma lúdica, o pensamento criativo.



Cadavre-exquis (António Domingues, António Pedro, Moniz Pereira e Marcelino Vespeira), 1948. Óleo s/ tela; 150x180cm. F.C.G. / CAMJAP, Lisboa.

Primeira experiência de pintura colectiva. Em tão grandes dimensões e inteiramente pintado, este quadro foi talvez o primeiro, senão o único, que se realizou no mundo, segundo o processo do *cadavre-exquis*.



Esquema do *cadavre-exquis*:

1. António Domingues; 2. Fernando de Azevedo;
3. António Pedro; 4. Marcelino Vespeira;
5 – João Moniz Pereira

No catálogo, António Pedro faz considerações sobre a necessidade desta experiência: *...Proclamando a onipotência do desejo e abrindo a fronteira das restrições convencionais (...) É assim, pela total individualização, que se nos torna indispensável uma actividade colectiva (...) Proclamamos pelo exercício da liberdade individual, a primeira possibilidade de um acto colectivo que não seja constrangedor. Tal é a originalidade da experiência que temos levado a efeito, com maior ou menor felicidade de resultados por ora, mas, desde já, com uma enorme e benéfica excitação.* Além destas considerações de António Pedro, o catálogo contém outros depoimentos que afirmam a *coerência moral* na adesão ao surrealismo.

Foram expostas pinturas abstraccionistas não geométricas de Fernando de Azevedo, *Diagonal*, 1948 e *Monumento*, 1949, e de Moniz Pereira, *O saber não ocupa lugar*, 1948. *Emigrantes*, 1948 e *Estátua*, 1948, de Moniz Pereira, são pinturas dramáticas, que

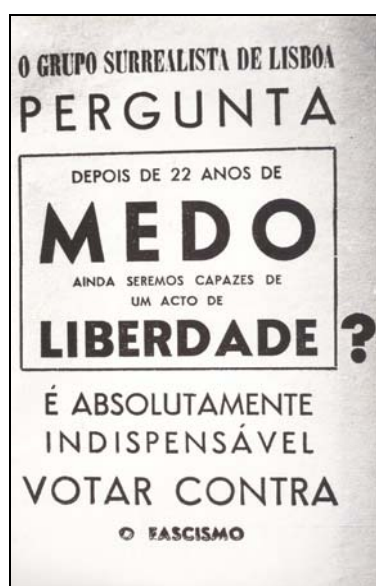
¹⁴⁴ Tradução livre e / ou irónica dos surrealistas portugueses

representam corpos metamorfoseados num espaço tradicional, de concepção ilustrativa, como a de Delvaux, ou mais inventiva, como a de Yves Tanguy. Outro *cadavre-exquis* mais pequeno era assinado por Azevedo e Vespeira.

Vespeira explorava uma figuração de expressão erótica. Apresentou dois quadros de 1948: *"A notícia violentada"*, que representa o complexo sado-masoquista, através do contraste de objectos duros e pontiagudos com objectos moles; membros de crustáceos apertando mamilos, um conjunto ameaçador numa paisagem desértica; e *Carne vegetal*, que exhibe um nu feminino, com a cabeça substituída por formas fálicas.¹⁴⁵

Após ter realizado pinturas surrealistas de raiz expressionista, Dacosta enviou de Paris dois pequenos quadros abstractizantes, com títulos irónicos, de expressão sensual e orgânica, datados de 1948: *Cuidado com os filhos e Espaço ocupado*». O' Neill apresentou uma colagem, intitulada *Linguagem*, de 1948, onde associava minúsculas fotografias a grandes manchas de tinta, por vezes sopradas, aproximando-se das "sopro-figuras" de Mário Cesariny.

Através do catálogo da exposição, os surrealistas pretenderam apoiar a candidatura do general Norton de Matos à presidência da República, a cuja comissão pertencia António Pedro. Mas, para não prejudicarem o candidato da oposição, a capa do catálogo/cartaz foi substituída por uma página branca, traçada por uma cruz azul, depois de submetida à censura, que aí proibira o seguinte texto: *O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ depois de 22 anos de medo/ ainda seremos capazes de / um acto de / liberdade? / É absolutamente / indispensável / votar contra/ o fascismo.*



Catálogo da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, 1949.

¹⁴⁵ Gonçalves, Rui Mário, *História da Arte em Portugal* (Vol. 13). Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 57

O Diário de Lisboa realizou uma entrevista aos membros do *Grupo Surrealista de Lisboa*, intitulada *Os surrealistas dizem-nos os seus propósitos e atitudes perante as tendências reveladas nos domínios da arte moderna*:

... Ali a dois passos do Chiado, que muita gente viu, (...) mais gente ainda falou sem ter visto, (...) alguns (...) disseram ter sido um «intermezzo» cómico (...) outros, (...) na sua modéstia, comentaram (...) eu não percebo nada ...

Noticiada na imprensa, a exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa* foi na generalidade criticada de forma positiva, à excepção do *Diário da Manhã*, com uma notícia de Fernando Pamplona, intitulada *Exposição de pintura sobre-realista*:

...Arte intelectualista e hermética, (...) subjectivismo desenfreado, procura (...) imagens caóticas do subconsciente, (...) do anarquismo estético (...)

Tudo é arbitrário, desconexo, misterioso, em sua tremenda hibridez de formas (...)

Visão de febre, de pesadelo, (...) nada tem que ver com a nossa sensibilidade e (...) cultura de ocidentais de cepa greco-latina, e antes deve filiar-se na tradição artística de certos povos orientais, contrária à representação figurativa e mais propensa ao geometrismo descarnado e nu, à fria esquematização. (...)

*há alguns com qualidade (...) teimam, porém, em cultivar uma pintura (...) abstracta, (...) Numa grande tela (...) as suas tendências pessoais, sacrificadas a um colectivismo que nada justifica. (...) arte (...) ferozmente subjectivista envereda pelo caminho de dissolver as personalidades distintas dos seus cultores num todo indistinto – num budico nirvana!*¹⁴⁶

O artigo de Fernando Pamplona reflecte a enorme ignorância e confusão mental do país, perante temas como o surrealismo, que chocava e escandalizava, ao pôr em questão os valores instituídos da arte mais conservadora. Se a vanguarda levantou divergências de pormenor, a maior dificuldade foi vencer o conservadorismo. O *modernismo* dos anos 10, e o surrealismo, desde os anos 40, acabariam, no entanto, por contribuir para a formação de uma nova mentalidade.

O *Grupo Surrealista de Lisboa* não chegou a afirmar-se de forma coesa e quase todos os participantes na exposição abandonaram a pintura, uns, definitivamente, outros durante largos anos, como foi o caso de António Dacosta, que viria a reaparecer nos anos 80, com uma pintura mais intimista.¹⁴⁷ Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira voltaram a

¹⁴⁶ Pamplona, Fernando, *Exposição de pintura sobre-realista*, Belas-Artes / Malas-Artes. Lisboa: Diário da Manhã, 11-02-1949

¹⁴⁷ *Em Janeiro de 1949 o Grupo (Surrealista de Lisboa) mais ou menos se desfez, depois de publicar quatro cadernos e de organizar uma exposição (...) que teve enorme repercussão. / Nela expuseram António Pedro, que encerrou ali a sua actividade de pintor, / A. Dacosta, que de Paris, onde desde 1947 vive, e onde interrompeu a sua obra de pintor, enviou dois quadros não figurativos; Moniz Pereira, com uma imaginação onde havia complexos de frustramento, e que logo a seguir abandonaria a pintura; J.- A. França, com uma*

expor, juntamente com Fernando Lemos (n. 1926), em Janeiro de 1952, na casa Jalco, com mais sucesso do que na exposição anterior. Reuniram 254 obras. Aí se puderam ver pinturas e *objectos* de Marcelino Vespeira, pinturas e “ocultações” de Fernando de Azevedo e pinturas e “refotografias” de Fernando Lemos. Na proximidade da poética de Man Ray, Fernando Lemos foi o único fotógrafo do surrealismo português.



Fernando Lemos: *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, 1952. Prova em gelatina de sal de prata; 45x45cm. Museu do Chiado, Lisboa, (impressão de 1999).



Fernando de Azevedo: *Personagens Preciosas*, 1950-51. Óleo s/ cartão prensado; 35x27cm. Pintura representada na exposição *Azevedo, Lemos, Vespeira*, 1952.



Marcelino Vespeira: *Aroma-Amora*, 1950. Óleo s/ tela; 160x65cm; Museu do Chiado. Pintura representada na exposição *Azevedo, Lemos, Vespeira*, 1952.

Dissidente do *Grupo Surrealista de Lisboa*, Mário Cesariny reuniu outros surrealistas num *anti-grupo*, denominado *Os Surrealistas*, que viriam a expor no mesmo ano (Junho-Julho,

pequena obra que realizara entre 1943 e 48 e que abandonaria a seguir... (in *A Intervenção Surrealista*, Editora Ulisseia, 1966, p. 58-59; Mário Cesariny cita José-Augusto França, *Da Pintura Surrealista*, 1958)

1949), na antiga sala de projecções da “Pathé-Baby”, situada na Rua Augusto Rosa, em Lisboa.¹⁴⁸

Desta exposição destacam-se os meticulosos e requintados desenhos à pena e os agressivos objectos, construídos com arame e meias de seda, de Cruzeiro Seixas, de uma imagética onírica inconfundível, e a série *Cavaleiros* de Mário Henrique Leiria, realizada com pequenos galhos de árvore. Na globalidade das obras, os materiais eram *pobres*, mas de surpreendente expressividade, não visando senão libertar a imaginação. Muitos dos catálogos, em *stencil*, foram frequentemente intervencionados com desenhos dos autores e oferecidos aos amigos visitantes. O acabamento e o carácter efémero dos materiais utilizados nas obras expostas não constituiu a principal preocupação. Por outro lado, o título da exposição *Os Surrealistas* justificava a importância atribuída pelos seus participantes ao facto de se considerarem como tal. A sua presença constante no local originou discussões e acções improvisadas, muitas vezes irónicas. Algumas obras perderam-se, mas a ideia ficou...

Depois da sua 1ª exposição em 49, *Os Surrealistas* voltaram a expor em 1950 (1/10 Junho). Participaram: Mário Cesariny, João Artur da Silva, Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco, Mário Henrique Leiria e Henrique Risques Pereira.

O que persistia do “anti-grupo” de Cesariny, mantinha uma relação conflituosa com o que persistia do grupo de José-Augusto França. Tal ofensiva teve início em 1949, no mesmo ano em que António Maria Lisboa, em Paris, entregou a Breton uma carta de *Os Surrealistas*, que dava notícia desta divergência.

II.6.3 – OUTROS GRUPOS SURREALISTAS E SURREALIZANTES CASOS ISOLADOS

Numa sociedade que continuava mais voltada para o passado do que para o presente, a obra de António Maria Lisboa (1928-1953) foi vendida ao quilo, nos anos 50. Salvaram-se

¹⁴⁸ Aí participaram: Henrique Risques Pereira (*Tinturas e Desenhos Pour Exciter La Nuit*), Mário Cesariny (*Objecto de Funcionamento Real, Homenagem a Lautréamont, Comunicação de Um Acaso de Paranóia Fonética, Tinturas, Desenhos*), Pedro Oom (*Desenhos, Musiques Erotiques*), Fernando José Francisco (Pintura), António Maria Lisboa (*Pequena História a Mais Fantástica dos Amorosos, Recordação da Infância, Marfim, Peixe, Representação do Acto Falhado, Desenhos*), Fernando Alves dos Santos (Poemas e Uma Mala), Carlos Eurico da Costa (*Grafoautografia*), Mário Henrique Leiria (*Tinturas, Objectos, Colagens, Auto-Retrato, Análise de Urinas*), António Paulo Tomás (49 desenhos), Artur do Cruzeiro Seixas (*Desenhos-Pintura, Colagens*), João Artur da Silva (*Imagem da Lua, Sonho Doente, Colagem*) e Carlos Calvet, extra catálogo (*Bicho que dá nas praias*).

alguns textos¹⁴⁹. Muita gente emigrou e exilou-se no estrangeiro por razões sócio-político-culturais, agravadas pela guerra colonial (1961-1974) e muita gente ficou por cá, à espera de melhores dias, que só viriam a acontecer com o 25 de Abril de 1974.

A relação entre os dois grupos surrealistas, de efémera duração, foi polémica, convergindo, no entanto, na oposição a um inimigo comum: o regime totalitário e opressor de Salazar.

Neste ambiente de censura, repressão e conservadorismo, a liberdade de expressão era uma audácia, e a sua luta desgastante, conforme testemunha Mário Cesariny.¹⁵⁰

Se, por um lado, o regime de Salazar se opunha ao vanguardismo surrealista, por outro lado havia não só a barreira da oposição organizada, como também a recusa de um público que se fixara no naturalismo.

O silêncio a que foram votados os surrealistas portugueses, não só pelos outros, mas por eles próprios, levou Pierre Rivas a declarar num congresso sobre o *Surrealismo Periférico*¹⁵¹, que o caso português era o mais marginal. Paradoxalmente, foi esse silêncio que provocou importantes reflexões sobre a arte e a sociedade contemporânea.

Malvisto pelos neo-realistas, como um movimento alheado dos problemas sociais, o surrealismo constituiu, porventura, a mais profunda reformulação da acção poética e da actividade crítica, que tem contribuído para a compreensão da cultura portuguesa.

*...Movimento freudiano marxista, o surrealismo português encontrava-se numa marginalidade heróica, na sua difícil e necessária comunicação com o resto do mundo, que se mostrava porém dividido em duas partes: uma, capitalista, tolerando a psicanálise e perseguindo o marxismo; outra, proclamando-se comunista, adoptando com desvios o marxismo e recusando a psicanálise. Em Portugal desconfiava-se da psicanálise e perseguia-se o marxismo. E, dentro do marxismo, dominava então o estalinismo, recusado pelos surrealistas ...*¹⁵²

¹⁴⁹ Pouco depois da morte do poeta, em 1953, Eurico Gonçalves encontrou ocasionalmente, frente ao Cinema Éden, na Praça dos Restauradores, em Lisboa, uma quantidade apreciável de livros editados pela Editora Contraponto, de Luís Pacheco, a ser vendida na rua, ao quilo. O pintor não hesitou em avisar rapidamente o editor, que a viria a recuperar

¹⁵⁰ Depoimento televisivo de Mário Cesariny Vasconcelos (Crónica do Século, *Arte de Ser Português*, R.T.P. 2, 2002. Programa de Alberto Serra, Rui Nunes; Direcção Científica: António Telo, Rui Mário Gonçalves, Vítor Serrão; Pesquisa e documentação: Margarida Vicente, João Coelho, Ana Rosado; Edição e Pós – Produção vídeo: José Rui Henriques; Produção: Alice Milheiro, Ana Pitas, Olga Toscano; Direcção: Emídio Rangel): *Nós tivemos dois inimigos: um, era o Dr. Salazar e a ditadura e outros, eram os neo-realistas (...) que também não gostavam nada da nossa ideia (...). Com esses dois potes a verter água preta, criou-se uma escuridão total à volta do que é, do que não é o Surrealismo, bá, bá, bá...* – Mário Cesariny de Vasconcelos

¹⁵¹ *O surrealismo Periférico*, Universidade de Montréal, Canadá (16 Setembro -9 Outubro, 1983)

¹⁵² Gonçalves, Rui Mário, “Portugal Contemporâneo”, Direcção António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, (nº 115) – 4º vol.: 1926 - 1958 - Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social

O *neo-realismo* ilustrava situações de injustiça social, propondo uma mensagem panfletária, acessível a toda a gente. Mais difícil era a compreensão do abstraccionismo mais radical e do surrealismo mais informal e espontâneo. O abstraccionismo geométrico, apesar de não representar aspectos do mundo exterior, é construído com elementos formais conhecidos. O surrealismo cultivou sempre a surpresa e a autenticidade da expressão livre, não previamente definida, realçando o valor onírico da imagem, o *acaso objectivado*¹⁵³ e a aventura poética, através do *automatismo psíquico*, que conduz ao surrealismo abstracto, próximo do abstraccionismo lírico.

*No neo-realismo, a teoria precede a literatura, e esta precede as artes plásticas; no abstraccionismo, as artes plásticas precedem a teoria e a literatura; no surrealismo, é tudo em simultâneo: desde o início um confronto de tensões, provocações e autênticas rupturas, que punham em causa qualquer sistema instituído.*¹⁵⁴

Nesta altura, a crítica lisboeta era protagonizada por Mário Dionísio, mais vinculado ao *neo-realismo*, e José-Augusto França, defensor do surrealismo e do abstraccionismo. Os confrontos entre neo-realistas e surrealistas geraram equívocos entre os que se cingiam à arte de compromisso social e os que assumiam o direito à liberdade de expressão, em todos os seus aspectos, objectivos e subjectivos, reais e imaginários.

As exposições do *Grupo Surrealista de Lisboa*, e as do “anti-grupo” *Os Surrealistas*, não passaram despercebidas aos jovens poetas e pintores que, entretanto, iam surgindo, entre os quais, alguns casos isolados.¹⁵⁵

No Porto, Nadir Afonso (n. 1920), embora tivesse tido um início surrealizante, cedo se tornou um pioneiro do abstraccionismo geométrico em Portugal. Na geração seguinte, surrealizante e chiri-quiano se revelou mais deliberadamente o virtuosismo técnico de Eduardo Luís (1932-1988), que, depois de frequentar a Escola de Belas-Artes do Porto, se radicou em Paris, onde viveu, desde o final dos anos 50, e onde morreu, em 1988.

D’Assumpção começou por uma imagética surrealizante, antes de abordar a abstracção lírica, cuja capacidade oficial e apurada sensibilidade plástica, revela, como já vimos, afinidades estéticas com a obra de Vieira da Silva, uma pintora já então

entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores

¹⁵³ O *acaso objectivado* é um termo de Mário Cesariny, para caracterizar os seus objectos *dada-surrealistas* e a sua pintura

¹⁵⁴ In Gonçalves, Rui Mário, “Portugal Contemporâneo”, Direcção António Reis, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, (nº 115) – 4º vol.: 1926 - 1958 - Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores

¹⁵⁵ Como os pintores Manuel D’ Assumpção (1926 -1969), Eurico (1932), António Quadros (1933-1994), António Areal (1934-1978), Paula Rego (1935), Gonçalo Duarte (1935-1986) e João Rodrigues (1937-1967)

internacionalmente reconhecida. *Manuel d' Assumpção, jovem isolado em Portalegre, realizou, cerca de 46-47, uma larga série de quadros surrealistas, destruídos pela família. Uma "Homenagem a Éluard", de 55, foi, já depois de larga estada em França, uma recordação desta fase, com a sua tonalidade acentuadamente romântica. Após novo período parisiense não figurativo, (...) uma última fase da sua obra realizada na Alemanha retomará, com curiosos vectores futuristas e de lembrança de Max Ernst, valores de poética surrealista.*¹⁵⁶

II.6.4 – SURREALISMO ABJECCIONISMO

Numa carta, datada de 19-06-97, dirigida ao pintor Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, Eurico declara que não é fácil reconstituir a história do surrealismo em Portugal, tal “como não o foi em França, sob a batuta de Breton, a quem devemos tudo ou quase tudo sobre o maior movimento poético do séc. XX”.

Nessa carta, Eurico refere Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, duas figuras de proa que admira desde a juventude, e reafirma a sua admiração crescente por ambos, que supera quaisquer eventuais questiúnculas pessoais. Pela mesma razão, não pode também deixar de considerar e admirar as obras de outros surrealistas como Júlio, porventura o primeiro surrealista português, desde os anos 20, António Dacosta (1914-1990), Vespeira, Lemos, Azevedo, Manuel D' Assumpção, Carlos Calvet (1928), Areal (1928-1978), José Escada (1934-1980), Gonçalo Duarte (1935-1986), Álvaro Lapa (1939-2006), Raul Perez (1944), Mário Botas (1952-1983) e outros. Considera que, “ao subir e ao descer a rampa”, há os que se colocam muito acima, como António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria (1923-1980) e Herberto Helder (1930), e há “os que se colocam muito abaixo da nossa visão, provocando, quase sempre, uma estranha sensação de vertigem”. Ao “nível das priscas dos outros”, afirma um especial apreço pelo *abjeccionismo*¹⁵⁷ de Raul Leal (1886-1964), Luís Pacheco (1925-2008), Mário Cesariny, Pedro Oom (1926-1974), e António José Forte (1931-1988), que se fartou de *“fazer tricot com as próprias tripas”*. Salaria que o *abjeccionismo* é, aliás, um aspecto inédito do surrealismo

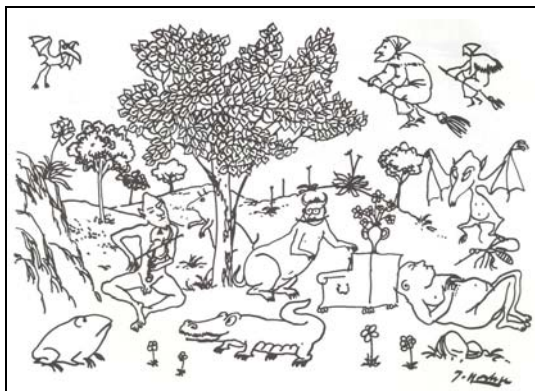
¹⁵⁶ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX – 1911-1961*, Bertrand Editora, 1991, p. 395, 396

¹⁵⁷ *Abjeccionismo: intensificação da provocação “dada”, proposta pelos surrealistas António Maria Lisboa e Pedro Oom, recusando radicalmente o menor conformismo. “O que pode fazer um homem desesperado, quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” A esperança surge da crença de que é no fundo da abjeção que a pureza acontece* – Gonçalves, Rui Mário, in catálogo “Arte Portuguesa nos anos 50 – A década do silêncio, 1951/1960”. Lisboa: Minerva do Comércio, 1992, p. 91

português. *Salazar Vomitando a Pátria* é uma obra surreal-abjeccionista dos anos 60, de Paula Rego (1935), como muitas outras pintadas pela autora, na mesma década.

Refira-se, a propósito, o *Comunicado dos Surrealistas Portugueses*, assinado por Mário Henrique Leiria (1923-1980), João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas em 1950: *Para a pátria, a igreja e o estado, a nossa última palavra será sempre: MERDA....*¹⁵⁸

O *abjeccionismo* caracteriza a vida e da obra do escritor Luís Pacheco, Mário Cesariny e João Rodrigues (1937-1967), que se suicidou, muito jovem, em 1967, atirando-se da janela à rua, deixando um notável conjunto de desenhos de implacável humor negro, a maioria deles realizados à mesa do café, ainda hoje à espera de serem divulgados com a atenção que merecem.



João Rodrigues: *Manuel de Lima e outros personagens*. Desenho à pena, (c. anos 50).



Notícia do suicídio de João Rodrigues
Diário de Lisboa, 10-05-67.

Quando em 1975, Eurico comissariou uma exposição retrospectiva de João Rodrigues na S.N.B.A., em Lisboa, acompanhada de um catálogo com textos de Virgílio Martinho, Manuel de Lima e Ricarte-Dácio, sugeriu, no prefácio que lhe dedicou, a necessidade de reunir todos os seus desenhos em álbum, com um estudo crítico à altura. *A exposição, constituída por 134 desenhos, pertencentes a colecionadores, amigos e familiares, foi uma primeira achega para o conhecimento parcial de uma imensa obra dispersa, que se realizou ao sabor do acaso, em materiais improvisados, à mesa de cafés, como o Copacabana, o Monte Carlo, o Gelo, o Martinho da Arcada e o Royal, numa época de intenso convívio com poetas e artistas surrealistas; numa época em que a imaginação e o humor negro imperaram como forma de intervenção e revolta contra a asfixia política e cultural, imposta pela censura de um regime policial de má memória que, nos anos 50 e*

¹⁵⁸ Cesariny, Mário, *Três Poetas do Surrealismo*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 152

60, *perseguiu, prendeu e maltratou os mais ousados, em nome de uma “pseudo-ordem social estabelecida”*. (...)

*Numa época marcada pelo desespero e o inconformismo, há profundidade humana no humor cáustico e frio de João Rodrigues....*¹⁵⁹

O *abjeccionismo* é uma componente original do surrealismo português, sem deixar de ter uma relação com a arte de atitude *dada*. Mais do que o *neo-realismo*, trata-se da abjeção total, em plena “noite negra” do fascismo.

*Dada dá-nos, pelo menos, a consciência moral e vital do “Nada” a que realmente chegámos, após tantos séculos de barroquismo. Desembaraçados da bagagem, temos as mãos livres para recomeçar tudo a partir deste incómodo em que “o ar é um vómito e nós seres abjectos”....*¹⁶⁰

C’est au fond de la abjection que la pureté attend son heure— André Breton.¹⁶¹

Surrealismo/Abjeccionismo é o título de uma Antologia organizada por Mário Cesariny em 1963¹⁶², que reúne textos e desenhos de diversos autores, que procuraram responder à pergunta formulada por Pedro Oom: *Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?*¹⁶³

A antologia inclui uma colagem de Fernando de Azevedo, pintura onírica de António Quadros, um Cristo e outros bonecos de barro de Rosa Ramalho, pinturas, *despinturas* e *objectos* de Vespeira, Cesariny e Mário Henrique Leiria”. Na sessão do seu lançamento,

¹⁵⁹ Gonçalves, Eurico, “João Rodrigues – o mal lembrado”, D.N. 09-02-95

¹⁶⁰ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Edições Quasi, Famalicão, 2005, p. 16 (Eurico Gonçalves cita Pedro Oom)

¹⁶¹ Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, 1997, p. 292

¹⁶² Cesariny Mário, *Surrealismo Abjeccionismo*, Editorial Minotauro Lda., Lisboa, 1963; Edição fac-similada do original *Surrealismo/Abjeccionismo*, Edições Salamandra, 1992

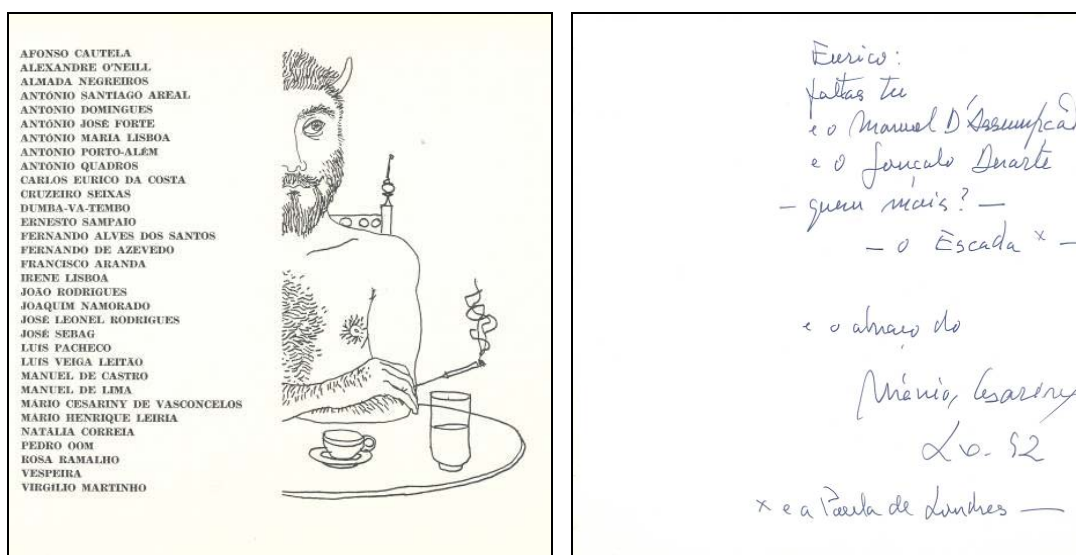
¹⁶³ Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, (entrevista concedida por Pedro Oom ao Jornal Letras e Artes, 1963), p. 292

Pergunta formulada em *Erro Próprio* (1950), por António Maria Lisboa, numa versão quase idêntica: *até que ponto pode chegar um homem desesperado, quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?* O que se justifica, porque muitas das mais importantes posições assumidas por António Maria Lisboa no *Manifesto Erro Próprio* resultam do convívio com Pedro Oom. (Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Assírio & Alvim, 1999, p. 62). Em entrevista ao Jornal de Letras e Artes, 1963, Pedro Oom declara: *Eu não me lembro se a pergunta surgiu precisamente no ano de 1949. Sei que nasceu de longas conversas entre mim e António Maria Lisboa, como reacção a certa “pureza” surrealista bretoniana, que se permitiu a “excomunhão” de personalidades como Matta e Brauner, por exemplo, baseada em motivos de ordem puramente “conventual”...* (in *A Intervenção Surrealista*, p. 293)

No seu longo Texto/Conferência intitulado *Erro Próprio*, António Maria Lisboa escreve: *...Uma mudança de rumo em Todos e em Tudo não pode deixar de começar em nós individualmente. Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos? – Frase que poderemos intitular de central. E esta posição de abjeção, de desespero irremediável, leva-nos à única posição válida: - Sobreviver, mas Sobreviver Livres, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não-aceitação desta. Ser Livre é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas...* (in Lisboa, António Maria, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 34)

em Lisboa, foi lida uma carta de Luís Pacheco, escritor abjeccionista, que declarava: *Sou mais do que um homem livre; sou um libertino*¹⁶⁴. Nessa condição, foi julgado à revelia e preso. João Rodrigues ilustrou a antologia e leu, com especial ênfase, um texto humorístico, *O Clube dos Antropófagos* de Manuel de Lima¹⁶⁵. Foi também lida uma declaração de António Areal sobre o surrealismo, depois publicada no seu livro *Textos de crítica e combate na vanguarda das artes visuais*.¹⁶⁶

Em posterior edição da antologia, datada de 1992, Edições Salamandra, Mário Cesariny escreve, à mão, uma dedicatória a Eurico Gonçalves: *Eurico: faltas tu e o Manuel d' Assumpção e o Gonçalo Duarte – quem mais? – O Escada e a Paula de Londres – e o abraço do Mário Cesariny Lx 92*.¹⁶⁷



João Rodrigues: *O diabo português à mesa do café* (título possível), 1958. Desenho à pena; 22x19cm. Capa da Antologia seleccionada por Mário Cesariny *Surrealismo Abjeccionismo*, Editorial Minotauro, Lisboa, 1963 (1ª edição).

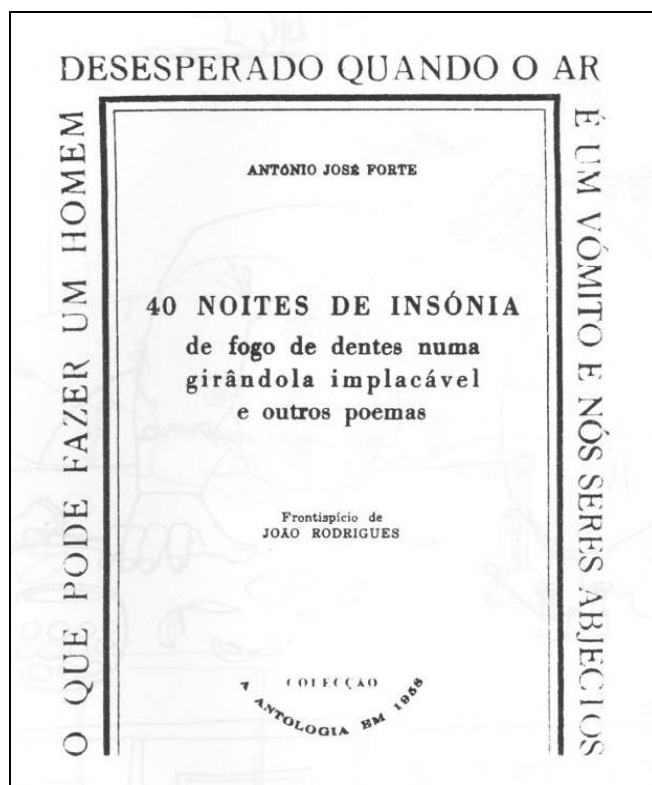
Mário Cesariny: Dedicatória de a Eurico na sua Antologia *Surrealismo Abjeccionismo*. Lisboa: Edições Salamandra, 1992 (2ª edição).

¹⁶⁴ Gonçalves, Eurico, “Surrealismo / Abjeccionismo – Trinta Anos Depois”, *Diário de Notícias, Olhos de ver*, Domingo Artes, 05-07-92

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Areal, António, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Edição de autor, 1970

¹⁶⁷ A propósito desta 2ª edição, Eurico publica: “Surrealismo Abjeccionismo Trinta Anos Depois”. Lisboa: *Diário de Notícias, Suplemento Artes* (5-07-92)



António José Forte (1931-1988): *40 Noite de Insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas*. Lisboa: Colecção Antologia, 1958. Reporta-se a uma experiência de prisão política e outras torturas. Frontispício de João Rodrigues (poema de Pedro Oom: *o que pode fazer um homem desesperado, quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?*).

O *abjeccionismo* foi assumido na vida e na obra de Cesariny, Pedro Oom, Luís Pacheco, Raul Leal¹⁶⁸, António José Forte e João Rodrigues, conforme testemunha Eurico Gonçalves em diversos artigos publicados desde os anos 60, parcialmente transcritos para o seu livro *Dada-Zen / Pintura-Escrita*.¹⁶⁹ Para Luís Pacheco o fracasso e o êxito são uma e a mesma cadeia¹⁷⁰. Na mesma perspectiva, o poeta António José Forte (do grupo do Café Gelo)¹⁷¹, declarou: *Estou farto de fazer “tricot” com as próprias tripas*.¹⁷² ...Dada apodera-se do quotidiano com uma espécie de furor, para nele intervir activamente. Anti-Arte de museu, anti-carreirismo político, artístico ou literário, Dada recusa-se a ser produto enlatado e industrializado, na actual sociedade de consumo.

¹⁶⁸ Alguns textos precursores importantes de Raul Leal (...) anunciam em certos poemas o Antonin Artaud do teatro da crueldade e da poesia descarnada – (Fernando Cabral Martins in catálogo *Desenhos Surrealistas em Portugal, 1940-1966*, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. Exposição realizada no Museu Soares dos Reis, Porto, 1999)

¹⁶⁹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Edições Quasi, Famalicão, 2005, p. 16

¹⁷⁰ Ibidem

¹⁷¹ Entre 1956 e 1959 produz-se um novo reagrupamento, com reuniões frequentes no café Gelo de alguns antigos frequentadores do café Royal e outros recém-incorporados. No Gelo encontramos Luís Pacheco, Mário Cesariny, António José Forte, João Rodrigues, Manuel de Lima, João Vieira, Manuel Castro, Herberto Helder e Helder Macedo... (in Cuadrado, Perfecto E., *A Única e Real Tradição Viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 32)

¹⁷² Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p.16

Dada está demasiado na pele e no osso para servir de repasto seja a quem for. O que ainda existe e resiste está “já no tétano da esperança, tem apenas a carne mínima, esse cordão umbilical que o prende à revolta e o exalta no amor (...) Dada está-se nas tintas para a pesca à linha das ideias” (A. J. Forte). Dada é a nossa raiva e a nossa alegria de viver; é a revolução permanente, instaurada no quotidiano; “É a vida sem caderneta” – Mário Cesariny (...)

Dada é ainda (e porque não?) o mestre do “non sense” português (Manuel de Lima) (...) Dada não hesita em “fechar os olhos frente ao precipício e cair verticalmente no vício” – Cesariny.¹⁷³

...Que se saiba) é esta a primeira vez / que um poeta escreve tão baixo (ao nível das priscas dos outros / aqui e em parte mais nenhuma é que cintila o tal condicionalismo / de que há tanto se fala e se dispõe / discretamente (como quem as apanha.) / sirva tudo de lição aos presentes e futuros / nas taménidas (várias) da poesia local. / Antes andar por aí relativamente farto / antes para tabaco que para cesariny / (mário) de vasconcelos.¹⁷⁴

Na década de 60, com os movimentos estudantis de contestação social, como o Maio 68, que adoptou slogans de inspiração neo-dada, *L’Imagination au Pouvoir*, se criaram condições de maior abertura mental, para a compreensão de aspectos específicos de novas linguagens artísticas.

Apesar da súbita euforia do mercado da arte moderna em Portugal, que, desde o final dos anos 60, confunde o valor comercial com o valor artístico, alguns casos isolados¹⁷⁵ de assumida autenticidade manifestam-se à margem do sistema e das modas impostas pelo gosto dominante, correndo o risco de serem sonogados e incompreendidos.

Os artistas mais independentes fazem da arte o seu espaço de liberdade e, para sobreviverem, preferem recorrer a segundas profissões, como o ensino e as artes gráficas.

Face a uma política cultural enfeudada num regime de opressão e de censura, os melhores artistas portugueses, por uma questão ética, recusaram-se a participar, durante décadas, em bienais internacionais organizadas pela via oficial.

Razões políticas, económicas e culturais contribuíram para que os artistas portugueses optassem pela emigração e o exílio, encontrando lá fora outras condições de trabalho e de projecção artística, além de beneficiar do contacto com grandes centros culturais como Paris, Londres, ou Nova Iorque.

¹⁷³ - Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Edições Quasi, Famalicão, 2005, p.p. 14-17

¹⁷⁴ Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, Março 2005, pp. 95-96

¹⁷⁵ Eurico, Carlos Calvet, Gonçalo Duarte, António Areal, Cruzeiro Seixas, Cesariny, Fernando Azevedo e Marcelino Vespeira, entre outros

Conforme já foi referido, o surrealismo português tendo sido marginalizado no exterior, foi igualmente incompreendido e hostilizado no seu próprio país, mas foi, no entanto, o surrealismo português que colocou a polémica vanguardista em termos mais profundos, ao ponto de ser capaz de se relacionar com o surrealismo mundial, já o mesmo não sucedendo em sentido inverso.

Como movimento, o surrealismo, forma grupos e anti-grupos, ainda que efémeros, mas afirma-se mais profundamente nas obras individuais dos seus autores, que se distinguem pela sua originalidade. Retomando o lema “a Poesia deve ser feita por todos, não apenas por um” (Lautréamont), os surrealistas não deixam de realizar pinturas colectivas, manifestos, “cadávres-exquis”, etc. Seja na literatura ou nas artes plásticas, o surrealismo não só inventou técnicas que estimulam a criatividade, como promoveu novas tendências conceptuais, gestuais, abstractas, informalistas e neo-figurativas, que, finalmente, começam a ser valorizadas no âmbito da educação e do ensino artístico.

Se, de facto, em 1952, terminou o movimento do *Grupo Surrealista de Lisboa* e terminara, ou estava em vias de terminar o “anti-grupo” *Os Surrealistas*, ambos de efémera duração, outros grupos se viriam a formar, depois daquela data, além de que, não devemos esquecer que permaneceram individualmente, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Vespeira, Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e Carlos Calvet. Entretanto, muitos casos isolados se revelaram, nos anos 50 e 60.¹⁷⁶

A viver no Porto, entre 1957 e 1961, Eurico Gonçalves frequentou o grupo do café Gelo em 1956 e foi acompanhando de perto a sua actividade, sempre que se deslocava a Lisboa. Prova disso, são os artigos que começou a escrever nos jornais, quando aí permaneceu, entre 1962 e 1966, ano em que foi para Paris, como bolseiro da Fundação Gulbenkian.

Numa carta-prefácio que dirigiu ao pintor, em 1970, Mário Cesariny fala da solidão do surrealismo português, afirmando que, depois da *crítica encartada (...) por ordem da direcção* ter dado por encerrado o surrealismo em Portugal, foi neste contexto cultural que, dois anos depois, em 1954, veio a prefaciá-la a primeira exposição individual de Eurico.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Como os pintores, Manuel d' Assumpção, Eurico, António Areal, Eduardo Luís (1932- 1988), António Quadros (1933-1994), Gonçalo Duarte, João Rodrigues, José Escada (1934-1980), René Bértholo (1935-2005), Paula Rego, Álvaro Lapa e, já nos anos 70, Raúl Perez (n.1944) e Mário Botas (1952-1983). Entre os poetas, refiram-se os nomes de António Ramos Rosa (n.1924), Manuel de Lima (? -1976), Luís Pacheco, Virgílio Martinho (1928-1994), Herberto Helder, António José Forte, Manuel de Castro (1934 -1971), Ernesto Sampaio (1935-2001), Luísa Neto Jorge (1939-1989), António Barahona (n.1939), e outros que Perfecto Cuadrado faz questão de assinalar (in Cuadrado, Perfecto E., *A Única e Real Tradição Viva – Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Assírio & Alvim, 1998, p. 32-33), por considerar de grande importância para a história do surrealismo português, como o pintor João Vieira (n.1934), o escritor Alfredo Margarido (n.1928) e a escultora e poetisa Isabel Meyrelles (n.1929)

¹⁷⁷ Vasconcelos, Mário Cesariny, carta dirigida a Eurico Gonçalves, publicada no catálogo da sua primeira exposição individual. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970

O caso de António Dacosta é paradigmático: expõe com António Pedro obras surrealistas, de raiz expressionista, de tensa expressão dramática, em 1940, condizente com o clima de guerra da época, e, depois de 30 anos sem pintar, reaparece, nos anos 80, com uma pintura simbolista, intimista e serena, de dimensão metafísica.



António Dacosta: *Sonho de Fernando Pessoa* *debaixo de uma latada numa tarde de Verão*, 1982/83. Óleo s/ tela; 134x121cm. Col. CAMJAP, FCG.



Carlos Calvet: *O barco de pedra*, 1951. Guache e lápis s/ cartolina; 34,5x47,8cm. Paisagem petrificada e estática, cuja fixidez hipnótica evoca a pintura metafísica de Chirico.

Eurico Gonçalves: *Paisagem d'Álcool*, 1951. Óleo s/ tela; 50x74cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Pintado em poucas horas, é exemplo de *automatismo psíquico* surrealista. O animal branco plasmado e as figuras-signos inscrevem no espaço, onde cintilam múltiplos discos multicolores. (o disco será, aliás, um arquétipo constante na obra figurativa e abstracta do pintor).



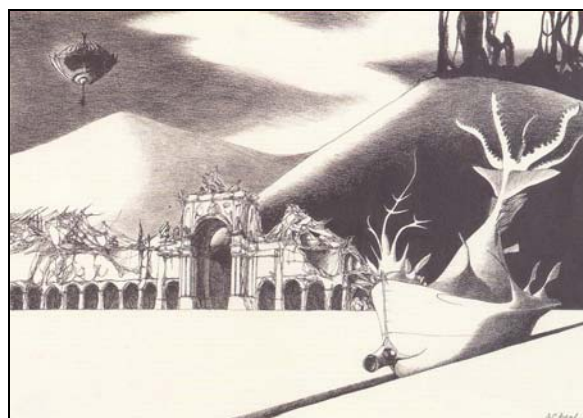
Presume-se que seja em 1952 que “a crítica encartada” a que Cesariny se refere, deu por encerrado o surrealismo como movimento de grupo e “anti-grupo”. Nesta carta, o poeta surpreende-se que, catorze anos mais tarde, em 1968, Eurico continuasse a afirmar-se surrealista, ao responder a um *Inquérito* organizado por ele próprio no *Jornal de Letras e Artes*. Mário Cesariny congratula-se com a obstinação do pintor, *a bem dizer um monstro, numa época em que todo o parentesco com o Surrealismo (e pululam) é cuidadosamente envidraçado pelos próprios e desinfetado pela crítica*. Salienta ainda a liberdade e a autenticidade da pintura de Eurico de forma entre nós talvez única, *a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, destituir toda a vanguarda anterior*



Manuel D' Assumpção: *Génesis*, 1960.

Óleo s / tela; 0,960x0,990 m. FCG /CAMJAP.

Após ter realizado numerosas pinturas e desenhos surrealistas, assinados “Rosiel”, nos anos 50, D' Assumpção atinge grande mestria técnica no domínio do abstraccionismo lírico, de ritmo vertiginoso e inquietante ressonância cósmica.



António Areal: *Praça do Comércio*, 1955.

Tinta-da-china s/ papel; 51,5x68 cm. Col. CAMJAP, FCG. Pela meticulosa técnica de desenho à pena e tinta-da-china de transfiguradas paisagens oníricas, Areal foi distinguido com o *prémio de desenho* na I *Exposição Gulbenkian*, em 1957.



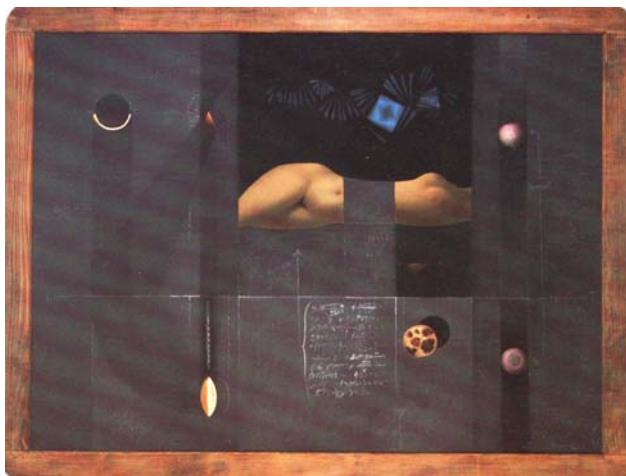
António Quadros: *O cavalo azul*, 1958.

Óleo s/ unitex; 100x132cm. Col.

Arquitecto Manuel Marques de Aguiar.

Imagética onírica de inspiração popular, cujo cromatismo evoca Chagall e a “poética do maravilhoso”. Sublinhe-se que foi António Quadros quem descobriu a ceramista popular de Barcelos, Rosa Ramalho, nos anos 50.

Eurico Gonçalves viu esta obra integrada numa exposição individual do pintor, na ESBAP (Escola Superior de Belas-Artes do Porto), em 1958.



Eduardo Luís: *Grande ardósia*, 1966. Óleo s/ tela; 0,97x1,310 m. Col. S.E.C. A técnica do *trompe l'oeil* na concepção meticulosa de uma imagética metafísica. Em 1953 foi atribuído a Eduardo Luís o prémio da *Jovem Pintura*, na Galeria de Março, dirigida por José-Augusto França.¹⁷⁸

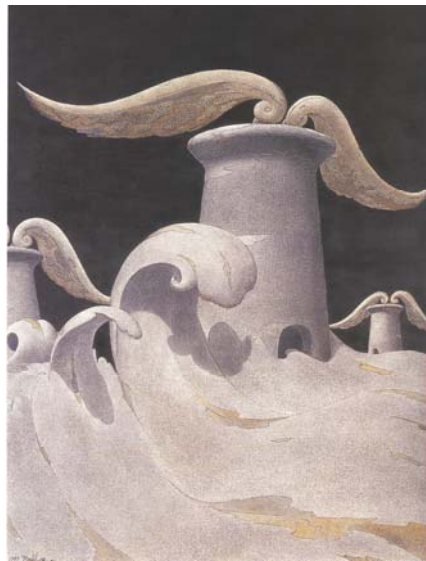


Gonçalo Duarte: *Sarcástico* (c. final dos anos 60). Pena / tinta-da-china s/ cartolina branca; 22,1 x 39,1cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda (ex-col. E. G.). A “beleza convulsiva” da tragédia, exaltada na nova-figuração surrealizante de máscaras e corpos distorcidos e fragmentados.

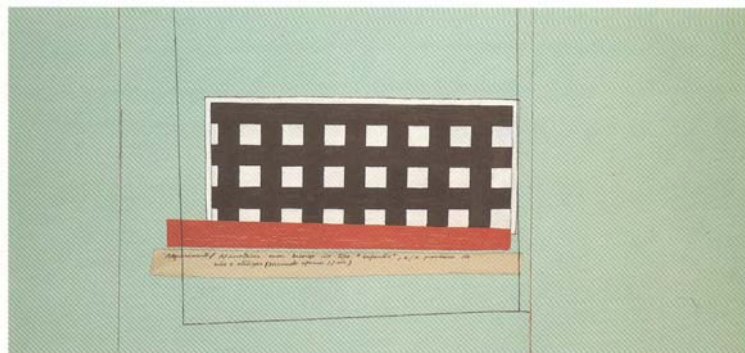


Cruzeiro Seixas e Mário Botas: *Exortação ao trabalho*, 1974. Óleo s/ tela; 63x49cm. Pintura colectiva que começou por ser *cadavre-exquis*. Ex-col. C. Seixas / Doação Eng. José Meyrelles / Col. Fundação Cupertino de Miranda. Uma gigantesca borboleta paira no céu, por cima da cabeça do personagem envolto num longo manto branco, sentado num trono. Por trás, a criança olha semi-assustada a cenário de animais, monstros e sombras fantasmáticas de esculturais corpos sensuais.

¹⁷⁸ In Tavares, Cristina de Azevedo, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História e de Arte*. Edição: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006 [ISBN: 989-20-0339-X / 978-989-0339-9]



Raúl Pérez: *Torres aladas*, 1989. Óleo s/ tela / "grattage" (técnica inventada por Max Ernst); 63x49cm. Ex-Col. C. Seixas / Col. Fundação Cupertino de Miranda. Tudo se mineraliza nesta paisagem onírica de torres fálicas aladas sobre as agitadas ondas do oceano. Tudo meticulosamente elaborado.



Álvaro Lapa: *Os criminosos e as suas propriedades*, 1974/75. Óleo e colagem s/ platex; 63,5x121cm. Col. CAMJAP / FCG. Colagem com a inscrição: *Requerimento / p/ instalar um baloiço do tipo infantil, com / a promessa de não o utilizar (servindo apenas p / ver)*. Pintura auto-biográfica que se reporta à experiência do internamento do pintor num hospital psiquiátrico e do seu pai, na prisão. Daí a representação da grade negra nesta série. O arquétipo da grade, desde a infância.

*O criticismo dos surrealistas instaurou uma defesa radical do vanguardismo artístico, dinamizando a relação da arte com a sociedade. Nessa dinâmica reentendeu-se a importância de Amadeo, cuja obra, em 1956, foi estudada por José-Augusto França, segundo uma metodologia moderna. Em 1958, Amadeo foi finalmente apresentado numa retrospectiva organizada em Paris, por Paulo Ferreira, retrospectiva que se repetiu em Lisboa e Porto, em 1959, com grande sucesso junto dos artistas.*¹⁷⁹

¹⁷⁹ Gonçalves, Rui Mário, "Portugal Contemporâneo", Direcção António Reis, Lisboa, (nº 115) – 4º Vol.: 1926-1958 (Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores). Lisboa: Publicações Alfa, 1990

Em 1959, quarenta e um anos após a sua morte, Amadeo (1887-1918) teve, finalmente, a sua exposição retrospectiva na Fundação Gulbenkian. Adiado ficaria o seu museu e dividida ficaria a sua obra, entre o museu de Amarante¹⁸⁰ e o Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian.

A saída de António Ferro do SNI (Secretariado Nacional de Informação), em 1949, marcou o fim de um ciclo de vida do regime de Salazar. António Ferro não construiu um Museu de Arte Moderna, e Diogo de Macedo não reuniu verba para reestruturar o Museu Nacional de Arte Contemporânea, enquanto seu director. Quando morreu, em 1959, a direcção foi atribuída ao pintor académico Eduardo Malta¹⁸¹, apesar do protesto público de intelectuais e artistas. Em contrapartida, o museu Malhoa, por despacho de 1933, instalado provisoriamente em 1934, nas Caladas da Rainha, foi criado em homenagem a um dos mais consagrados pintores naturalistas portugueses.

No panorama artístico português, a modernidade não deixava de ser contrariada pelo gosto dominante da mentalidade conservadora.

É neste contexto cultural que surge Eurico Gonçalves (1932), que aderiu espontaneamente ao surrealismo, desde 1949, personalidade ímpar, pela forma original como sempre assumiu poeticamente a ingenuidade, através de um surrealismo solar e onírico, que, nos anos 50, encontrou afinidades com as imagéticas de Rousseau, Chirico, Tanguy, Chagall e Miró.

António Areal (1934-1978) expôs pela primeira vez em 1955, sendo, desde logo, reconhecido como notável desenhador, de um meticuloso paisagismo onírico, premiado na *I Exposição Gulbenkian*, em 1957. No início dos anos 60, abeirou-se do informalismo gestual, em dinâmicas composições abstractas, de tenso ritmo agressivo. A sua obra, feita de rupturas voluntárias, abrange desenhos, pinturas e objectos, onde o disco e a caixa surgem como persistentes arquétipos, herdando do dadaísmo o conteúdo conceptual do humor provocatório. Rigorosa e fria, a obra de Areal incide, no plano e no volume, sobre a ambiguidade visual da imagem, figurativa e abstracta.

¹⁸⁰ O Museu Amadeo de Souza-Cardoso, outrora Biblioteca Museu Municipal de Amarante, foi fundado em 1947 por Albano Sardoeira, visando reunir materiais respeitantes à História local e lembrar artistas e escritores nascidos em Amarante: António Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso, Acácio Lino, Manuel Monterroso, O Abade de Jazente, António Cândido, Teixeira de Pascoaes, Augusto Casimiro, Alfredo Brochado, Ilídio Sardoeira, Agustina Bessa Luís, Alexandre Pinheiro Torres...

¹⁸¹ Gonçalves, Eurico, “Cesariny, Areal, Lapa – O incómodo e marginal Surrealismo em Português”. Lisboa: D.N., 23-05-96

A sua intensa e inquietante actividade, abrange o “paisagismo onírico”, que o autor designa por “realismo divergente”, o “informalismo abstracto”, a “nova figuração narrativa”, a “figuração de 2º grau”, a “arte de citação” e a arte conceptual neo-*dada*.

Como escritor interventivo, é autor de manifestos e de textos de reflexão crítica, publicados em jornais e revistas, posteriormente compilados num importante volume intitulado *Textos de Crítica e Combate na Vanguarda das Artes Visuais*, em 1970, edição do autor.

Toda a sua vida, cujo desfecho trágico, motivado por uma agressão nunca esclarecida, foi marcada por atitudes de ruptura e de intransigência, o que dificultou o seu relacionamento com os outros. Podemos encontrar na sua obra uma aspereza exasperante e repulsiva, friamente controlada com rigor, à beira do abismo, o que não deixa de se relacionar com o sentido profundo da sua visão trágico-abjeccionista da existência.

Numa época sinistra, de perseguição política e censura tão prolongada, os escritores, os artistas e os intelectuais refugiavam-se nos cafés, tornando-se seus frequentadores assíduos, e aí constituindo verdadeiras tertúlias, como já anteriormente, no contexto do neo-realismo e surrealismo da década de 40. Em Lisboa, como no Porto e outras cidades do país, alguns desses cafés ficaram conhecidos como locais de reunião de personalidades destacadas do meio cultural e artístico.

No Porto, nos anos 50, Eurico recorda-se de frequentar a cave do café *Rialto*, na Praça de D. João I, decorada com painéis de Abel Salazar, Dórdio Gomes e Camarinha, entre outros; frequentou também, ali bem perto, a Leitaria *Primus*, onde conviveu com poetas, como Eugénio de Andrade e Eduardo Valente da Fonseca, músicos, como Manuel de Lima e Herberto de Aguiar, pintores, como D’ Assumpção, Eduardo Luís e António Quadros, bem como escritores surrealistas de Lisboa, de visita ao Porto, como Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa e Luís Pacheco. Por seu turno, o café *Masgestic*, no Porto, foi ponto de convívio de artistas e estudantes da Escola Superior de Belas Artes, que sempre gozou de grande prestígio, na sociedade burguesa portuense.

De igual modo, em Lisboa, formou-se o grupo do café *Gelo*, (junto à estação do Rossio), constituído por Cesariny, Pedro Oom, Luís Pacheco, João Rodrigues, Ernesto Sampaio, António José Forte, Manuel de Lima, Manuel de Castro, Virgílio Martinho, José Sebag, Manuel d’ Assumpção, Gonçalo Duarte, José Escada e Eurico.

Em 1964, a Galeria 111 inaugurou, em Lisboa, com uma exposição de Álvaro Lapa. O convívio de Álvaro Lapa com António Areal, nos anos 60, foi determinante para a sua formação de artista autodidacta, licenciado em filosofia. A sua obra divide-se entre a pintura e a escrita. Assumidamente à margem da academia, Álvaro Lapa é um caso de autenticidade e originalidade, através de uma linguagem simbólica e autobiográfica, que

recorre a materiais pobres e a um reduzido vocabulário de formas emblemáticas. Citando James Joyce, Kafka, Rimbaud, Sade, Michaux, Artaud e abeirando-se da *arte bruta* de Jean Dubuffet, e da abstracção de Motherwell, a expressão directa de Álvaro Lapa aproxima-se do espírito zen e do surrealismo. Veio a expor com Mário Cesariny, em 1995, na Galeria Neupergama, em Torres Novas, “encontro inevitável”¹⁸² de *dois autores inquietantes e incómodos que fascinam pelo seu grau de originalidade e expressividade...*¹⁸³

Um ano depois, em 1996, a propósito de outra exposição na mesma Galeria, com obras de Cesariny, Areal e Lapa, Eurico Gonçalves insurgiu-se publicamente contra as instituições culturais *apostadas em ocultar quase totalmente o surrealismo em português*.¹⁸⁴ Neste contexto, não pôde deixar de citar Mário Cesariny: *Os surrealistas provocaram uma segunda revolução francesa. Mas isso foi no espírito e ainda não aparece nem sei se poderá aparecer quem tome conta política desta segunda revolução*.¹⁸⁵

Através da prática do *automatismo psíquico*, Mário Cesariny, foi pioneiro do surrealismo abstracto, desde 1947, historicamente a par de Wols e Michaux. O seu informalismo tumultuoso revela os dados imediatos do inconsciente.

*Na fusão da pintura com a literatura e a própria vida, o surrealismo em português encontra o seu mais alto expoente na admirável poesia de Mário Cesariny, acrescida do informalismo desregrado e visionário da sua “despintura”*¹⁸⁶ que se confronta com o rigor metódico do pensamento visual e verbal de António Areal, e a assumida autenticidade da nova-figuração narrativa de Álvaro Lapa.¹⁸⁷

“À margem da academia e contra a cultura asfixiante”, Cesariny, Areal e Lapa, não pintam nem escrevem para um mercado que *não sabe o que fazer senão negociar, pois desconhece o verdadeiro sentido de uma obra que se nega a ser mera mercadoria ou moda ...*¹⁸⁸

¹⁸² Gonçalves, Eurico, “Mário Cesariny e Álvaro Lapa – O encontro inevitável”, D.N., 16-03-95 (nova versão no livro do autor *Dadá-Zen Pintura-Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, pp. 150-152)

¹⁸³ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen Pintura-Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, p. 151

¹⁸⁴ Gonçalves, Eurico, “Cesariny, Areal, Lapa – “O Incómodo e Marginal Surrealismo em Português”, DN, 23-05-96. *Três pintores-escritores autodidactas que à margem do sistema instituído, documentam, cada um à sua maneira, a grande incomodidade que é O Surrealismo em Português*, a propósito da exposição conjunta na galeria Neupergama, em Torres Novas. (in Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen Pintura-Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, p. 153-158)

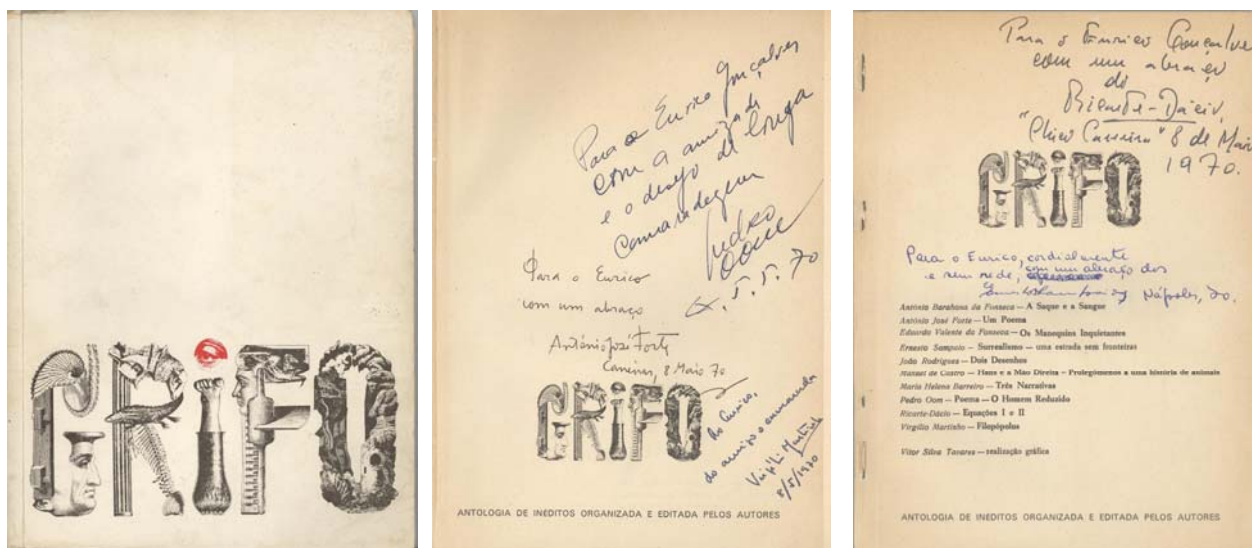
¹⁸⁵ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen Pintura-Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, p. 154 (DN, 23-05-96)

¹⁸⁶ Idem

¹⁸⁷ Idem

¹⁸⁸ In Gonçalves, Eurico, “Cesariny, Areal, Lapa – O incómodo e marginal Surrealismo em Português”. Lisboa: D.N., 23-05-96

Nos anos 60, alguns surrealistas e abjeccionistas frequentadores do Café Gelo, vieram a reunir-se no café Monte Carlo, no Saldanha, em Lisboa, onde o sentimento da “abjecção” imperava quase como condição única do surrealismo português. Os mais assíduos editaram a antologia *Grifo*, em 1970, que reuniu textos ainda inéditos.¹⁸⁹



Revista *Grifo*, Antologia de inéditos, 1970. O nº 1 (único) abre com uma homenagem ao Surrealismo.

Nas primeiras páginas da *Grifo*, os autores fizeram uma dedicatória a Eurico Gonçalves, que acompanhou de perto a actividade do grupo no café Monte Carlo.

Numa época exaltante e necessariamente polémica, por razões ideológicas e políticas, havia dúvidas sobre quem era e quem não era surrealista que, na concepção bretoniana, se vincula a uma intransigente atitude ética e poética, no sentido de afirmar a *liberdade*, o *amor* e a *poesia*, como máxima de um movimento inextinguível. Neste contexto, é publicado em 1973, um artigo que integra um texto-manifesto de Mário Cesariny com uma longa listagem dos nomes daqueles que considera artistas e poetas surrealistas portugueses.¹⁹⁰

¹⁸⁹ De António Barahona da Fonseca (*A Saque e a Sangue*, 5-22), António José Forte (*Um Poema*, 23-28), Eduardo Valente da Fonseca (*Os Manequins Inquietantes*, 29-33), Ernesto Sampaio (*Surrealismo uma Estrada Sem Fronteiras*, 35-61), Manuel de Castro (*Hans e a mão Direita, Prolegómenos a uma história de Animais*, 70-89), Maria Helena Barreiro (*Três Narrativas*, 91-104), Pedro Oom (Poema: *O Homem Reduzido*, 105-121), Ricarte-Dácio (Equações I e II, 123-147), Virgílio Martinho (*Filopópulos*, 149-204), Vítor Silva Tavares (realização gráfica Águeda: Grafilarte, 204, (3) p; 22cm) e dois desenhos de 1963 de João Rodrigues (63-69), aqui lembrado e homenageado como jovem autor que se suicidou em 1967. (Para mais informações, ver de: Rocha, Clara, *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*. Lisboa: Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 668)

¹⁹⁰ “Mário Cesariny pintor surrealista e criador de literatura numa exposição a inaugurar hoje” (Lisboa: Galeria S. Mamede). Lisboa: Diário de Notícias, Artes Plásticas, 15-02-1973

Nesse artigo pode ler-se: ...A conversa entre os jornalistas e o escritor-pintor girou, como é natural, ao redor do que é, ou não é, surrealismo, de quem é, ou não é, ou foi, surrealista.

Cesariny distribuiu um pequeno panfleto, onde declara:

Surrealistas na pintura, actualmente: Eduardo Luís, Malangatana Valente, Lurdes Castro, René Bértholo, Raúl Perez, Gonçalo Duarte, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Eurico Gonçalves, Leonor Praça, Lima de Freitas, José Escada e Martim Avillez.

Foram pintores surrealistas: Vieira da Silva, António Dacosta, António Pedro, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, Vespeira, António Domingues, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco, Mário Henrique Leiria, António Paulo Tomás, Carlos Calvet, Manuel D' Assumpção, João Rodrigues, Dante Júlio, Francisco Aranda e Jorge Oliveira.

Fizeram acto de total adesão ao surrealismo: António Maria Lisboa, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, João Rodrigues, Ernesto Sampaio e António José Forte.

São surrealistas na poesia (escrita): Irene Lisboa, João Pedro Grabato Dias, António Osório, Raul de Carvalho, Natália Correia, Luísa Neto Jorge, Ana Hatherly, António Barahona da Fonseca, António José Forte e João Rodrigues (...)

São precursores do surrealismo português na Literatura: Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Camilo Pessanha, Raul Brandão, Florbela Espanca, Teixeira de Pascoaes, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Edmundo de Bettencourt e Adolfo Casais Monteiro, poetas; além de Amadeu de Sousa Cardoso e Santa Rita, pintores. (O que não admira, quanto a estes, visto que bebiam os ares de Paris ...).¹⁹¹

No mesmo ano, como resposta a Mário Cesariny, Eurico Gonçalves escreve, no Diário República: ...Para além dos que são, dos que foram, dos que deixaram de ser (como se isso fosse possível...) e dos que fizeram acto de total adesão ao surrealismo; para além destes aspectos menores e caricatos, importa entender em profundidade, e com uma outra implicação ética e poética, o que tem vindo a representar, entre nós, o surrealismo, como forma de comportamento crítico e actuante ou modo total de estar no mundo (...) Cesariny, que foi talvez o primeiro pintor "Informalista" português, continua a realizar uma pintura lacerada, matérica e espontânea, de expressão visceral e neo-figurativa, que explora a intervenção do acaso, mediante a aplicação de têmperas e vernizes sobre

¹⁹¹ O Catálogo da exposição retrospectiva de Mário Cesariny, (edição Assírio & Alvim, 2004), comissariada por João Pinharanda, com livro/catálogo de Perfecto Cuadrado e João Pinharanda, Lisboa, Museu da Cidade, (Nov. Dez. 04 – Jan. Fev. 05) e Fundação Cupertino de Miranda (Março-Abril 05), referencia, na p. 19 o mesmo panfleto, publicado na mesma data, noutro jornal, o Diário de Lisboa. (Na nossa perspectiva, a exaustiva listagem de Cesariny não abrange, estranhamente, dois poetas de vulto relacionáveis com o surrealismo: Alexandre O' Neill e Herberto Helder)

*papel, cartão ou tela (ainda me lembro do tempo em que o artista utilizava açúcar, café, tinturas e outros materiais perecíveis, pelo que se considerava então mais um tintureiro do que um pintor).*¹⁹²

Por seu turno, a partir de 1974, José-Augusto França reelabora e actualiza a sua perspectiva histórica: *O jovem Eurico Gonçalves, que reaparecerá nos anos 60, depois de uma aprendizagem junto de Degottex, empenhado numa arte caligráfica e de “signos”, expôs, em 54, pinturas ingênuas, já de 50, cuja qualidade feérica tinha parentesco surrealista (...)*

Importa assinalar aqueles que, mais ou menos silenciados durante dez ou quase 20 anos, vieram à superfície da vida artística portuguesa (...)

Interessa pois mencionar a reaparição de Mário Cesariny, em 69 (...) Sem ter completamente desaparecido das lides artísticas, pois, enquanto se manifestava literariamente, expusera, mas de modo quase confidencial e sem êxito, cinco vezes, entre 56 e 67, Cesariny imprime à sua pintura (...) sempre fundada em acções de automatismo, melhoradas desde 48, uma atracção e, por vezes, um notável fascínio pessoal, definido marginalmente à pintura dos seus contemporâneos.

*Outro surrealista reaparecido, cerca de setenta, (...) foi Cruzeiro Seixas, que expusera em Luanda, em 53 e 57, e regressara a Lisboa em 64. Uma exposição, em 70, veio chamar a atenção do público, mais do que da crítica, para notáveis desenhos de uma imagética cruel, ilustrações possíveis de Lautréamont ...*¹⁹³

Também referido por J.A.F., o escultor Jorge Vieira ressurgiu em 1971, na Galeria São Mamede, sob a orientação artística de Cruzeiro Seixas, que aí realizou, entre 1969 e 1974, importantes exposições individuais de surrealistas portugueses, ou afins.¹⁹⁴

A partir de 1972, Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas estabeleceram contactos com o grupo *Phases*, liderado pelo poeta e ensaísta Édouard Jaguer, vindo posteriormente a participar em exposições internacionais dedicadas ao surrealismo, assim como em revistas de âmbito internacional (*Phases*, *Brumes Blondes* e *La Tortue-lièvre*).

Além de fazer referência à lista dos surrealistas citados no manifesto de Cesariny, em 1973, José-Augusto França destaca também *a nova figuração* produzida nos anos 60, *com maior e mais tradicional acentuação surrealista Eduardo Luís, e maior poder de*

¹⁹² Gonçalves, Eurico, *Cesariny hoje*. Lisboa: República, 22-02-73

¹⁹³ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX – 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª edição, 1991, pp. 396, 397

¹⁹⁴ Júlio, Cesariny, Areal, Calvet, Jorge Vieira, Isabel Meyrelles, D' Assumpção, Vieira da Silva, Eurico, Paula Rego, Raul Perez, Mário Botas e outros, além de artistas estrangeiros, como Michaux, Alechinsky, o Grupo Cobra e Anne Ethuin

*invenção estética Bértholo e Lurdes, os três trabalhando em Paris, desde finais de 50 (...) António Quadros e, sobretudo, Costa Pinheiro, Paula Rego, cujas obras se definem especialmente nos anos 60 (...) e ainda Noronha da Costa, artista da geração seguinte, revelado em 67.*¹⁹⁵

O 25 de Abril de 1974, que assinala o fim do regime de repressão e censura de Salazar/ Marcelo Caetano, encontrou a adesão espontânea do M.F.A. / Povo¹⁹⁶, gerando uma dinâmica revolucionária. A 8 de Maio, constituiu-se o *Movimento Democrático de Artistas Plásticos* (MDAP), que, com cerca de 150 aderentes, teve intervenções de sinal contrário ao que ainda permanecia do anterior regime e assumiu posições de franca adesão ao processo revolucionário que então se iniciava.¹⁹⁷

No dia 28 de Maio, um significativo número de artistas (cerca de 100) do MDAP ocultou com panos negros a estátua de Salazar e o busto de António Ferro, que se encontravam no Palácio Foz, com um “slogan”, inventado por Vespereira: “*A Arte Fascista faz mal à vista*”, segundo testemunho directo de Eurico Gonçalves, que participou nesta e noutras intervenções.

Também no dia 10 de Junho, 48 artistas desse movimento realizaram um gigantesco painel colectivo (24mx4,5m), *em homenagem ao 25 de Abril, Dia da Libertação*, que se integrou numa grandiosa festa popular, com a participação de poetas, cantores, músicos e actores. O painel, *no seu todo, era verificável a força das opções fundamentais da arte moderna, construindo uma linguagem que o abstraccionismo e o neofigurativismo sistematizaram: o primado do plano do suporte, o cromatismo tímbrico, a figura-signo. Por isso, o painel era perfeitamente entendível, na sua globalidade, como um grande lugar de inscrições (...)*

Foi oferecido ao MFA. Não era pior que um outro realizado em Cuba e que foi divulgado internacionalmente (...) por isso, a Bienal de Veneza (...) quis retomar com esse painel a participação de Portugal, reservando-lhe um lugar no pavilhão principal. Aguardou até ao último momento. Mas o painel não foi enviado para aí, nem, depois, para o “Salon de la Jeune Peinture”, salão artístico-político de Paris, porque o director-geral competente não o quis, mau grado a opinião favorável dos representantes de todas as

¹⁹⁵ Idem, p. 398

¹⁹⁶ Movimento das Forças Armadas

¹⁹⁷ Ao MDAP aderiram muitos artistas surrealistas e que estiveram ligados ao surrealismo, como Vespereira, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, Carlos Calvet, Eurico, Jorge Vieira, René Bértholo, Escada, António Domingues e outros

*instituições culturais com assento numa comissão consultiva, que o próprio director-geral organizara.*¹⁹⁸

O painel veio a desaparecer em 1981, num incêndio na Galeria de Arte Moderna de Belém, dirigida pela Secretaria de Estado da Cultura. Entre os 48 autores do painel, participaram artistas ligados ao surrealismo, membros do MDAP.¹⁹⁹

Em Junho/Junho de 1974, Mário Cesariny comissariou e prefaciou uma exposição colectiva na Galeria S. Mamede, em Lisboa, intitulada “*Maías para o 25 de Abril*”, com a intenção de mostrar obras neo-realistas e surrealistas, censuradas e proibidas pelo fascismo.²⁰⁰

Em Fevereiro de 1975, no 50º aniversário do Movimento Surrealista (1925-1975), numerosos pintores e poetas portugueses expuseram *cadáveres esquisitos* e pinturas colectivas, na Galeria Ottolini, em Lisboa.²⁰¹

Sempre atento ao surrealismo, Eurico Gonçalves escreveu, no mesmo ano, sobre a exposição de homenagem a Jerónimo Bosch, no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, onde 27 artistas apresentaram obras inspiradas no pintor holandês, entre as quais se destacou um objecto surrealista de Cruzeiro Seixas e uma pintura onírica de Mário Botas.²⁰²



Cruzeiro Seixas: A mão,
1960.
Luva negra com aparos.
Objecto surrealista, em
homenagem a Jerónimo
Bosch.

¹⁹⁸ Gonçalves, Rui Mário, *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal, 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p. 28 (para mais informações, ver: Couceiro, Gonçalo, *Artes e revolução: 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, pp. 22, 23) [ISBN 972-24-1316-3]

¹⁹⁹ Fernando de Azevedo, Vespeira, Escada, António Domingues, Eurico, Moniz Pereira, Jorge Vieira, Carlos Calvet e René Bértholo

²⁰⁰ Obras neo-realistas de Arlindo Vicente, Ribeiro Pavia, Manuel Filipe, Lima de Freitas, Victor Palla, António Cunhal e Avelino Cunhal. Obras surrealistas de Cesariny, Cruzeiro Seixas, Júlio, Isabel Meyrelles, João Rodrigues, António Quadros, Malangatana, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Raul Perez e Mário Botas.

²⁰¹ “O Cadáver-Esquisito, Sua Exaltação. Comemoração dos 50 anos do seu aparecimento (1925-1975)”. Colaboração de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo, Vespeira, António Areal, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, Ernesto Sampaio, José Escada, D’ Assumpção, Raul Perez, Mário Botas, Paula Rego, Alexandre O’ Neill, Raúl de Carvalho, António Domingues, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risque Pereira, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Menez e Ana Hatherly, entre outros. Lisboa: Jornal do Gato, Ed. Autor, nº 2, 1975

²⁰² Gonçalves, Eurico, “O Surrealismo Fantástico: de Jerónimo Bosch aos nossos dias”. Lisboa: revista “Flama” (07-03-75) / revista *Colóquio Artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 21, Fevereiro, 1975

Após o 25 de Abril de 1974, nada fazia prever que a exposição *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*²⁰³, na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, no Estoril, fosse, em 1977, interdita pela autarquia local.

Aceite em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, esta exposição teve o apoio, publicamente expresso, do então Secretário de Estado da Cultura, o escritor David Mourão Ferreira.²⁰⁴ Posteriormente exibida no Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional de Soares dos Reis do Porto, por decisão do crítico de arte Fernando Pernes, na qualidade de Director, a exposição foi alvo de contestação pública, que reprovou um poema-manifesto (datado de 1951), distribuído pelo comissário da exposição Eurico Gonçalves, bem como os desenhos eróticos de Pedro Oom e as esculturas de Clara Menères e de Rosa Fazenda. *Por seu lado, a televisão não deixou transmitir a reportagem crítica realizada pelo seu colaborador habitual, Rocha de Sousa.*²⁰⁵

A polémica e o escândalo que suscitou revelaram que a força subversiva do “Eros” continuava a perturbar e a manifestar-se à margem do sistema instituído e contra a chamada *arte bem comportada* que, por muito liberta que pareça, não abdica de preconceitos morais e outros, para “sossego” da própria consciência, demasiado conformista, incapaz de ultrapassar os seus limites. A exposição em referência apresentava obras surrealistas de Álvaro Lapa, António Pedro, Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raúl Perez, Carlos Fernandes e outros autores afins, cuja imagética se abeira, por vezes, do surrealismo.²⁰⁶

Em 1977 realizou-se também uma exposição colectiva na S.N.B.A., intitulada *Mitologias locais*. O surrealismo ocupa-se dos mitos profundos, enquanto que outros movimentos mais superficiais, como a *pop* arte, ocupam-se de mitos efémeros, próprios da moda e da sociedade de consumo, que mudam constantemente, de acordo com as necessidades do mercado. Segundo Rui Mário Gonçalves, nesta exposição, *apenas Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves e Carlos Calvet, por estarem ligados ao Surrealismo, apresentam obras capazes de exprimir uma visão mítica profunda.*²⁰⁷ O desenho metafórico de Cruzeiro Seixas

²⁰³ Exposição comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves, a convite de Cruzeiro Seixas, director da Galeria

²⁰⁴ Conforme refere Rui Mário Gonçalves (in *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal, 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p.45)

²⁰⁵ Idem, p. 46

²⁰⁶ Foram também apresentadas obras neo-figurativas bastante provocatórias de Júlio Pomar, Maria José Aguiar, João Cutileiro, Jasmim, Henrique Manuel e Eduardo Bataorda

²⁰⁷ In Gonçalves, Rui Mário, “10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal, 1974-1984”. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p. 48

metamorfoseia corpos semi-humanos, semi-animalescos em cenários de abismo e vertigem. Os desenhos de Eurico, intitulados *Invenção do Pássaro* e *Na minha aldeia*, de 1957, são puramente lineares, capazes de inventar figuras que se reportam às boas recordações de infância, aceitando assumidamente o inevitável encontro com Paul Klee. Os guaches de Carlos Calvet jogam com inversões de perspectivas e proporções, criando um espaço cenográfico, inquietante e metafísico, algo chiriquiano, onde tudo se objectualiza. *Os mitos profundos e persistentes, com o seu elevado grau de universalidade e de perenidade, foram muito legitimamente evocados por estes três pintores, numa colectiva onde abundavam as referências locais e actuais.*²⁰⁸

Depois de António Tabucchi ter publicado, em 1971, *La parolla interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, a primeira antologia especificamente representativa da poesia surrealista portuguesa, Mário Cesariny foi “editor convidado” por Stefan Baciú, em 1981, para um número da revista *Mele*, *Carta Internacional de Poesia*²⁰⁹, edição artesanal, que integra poesia de surrealistas portugueses, seleccionados pelo pintor-poeta, alguns deles traduzidos em várias línguas. Na abertura da revista, Cesariny manifestou a sua satisfação pelo convite, uma vez que em Portugal nunca fora possível publicar uma antologia daquele teor, por razões sócio-políticas da ditadura extinta em 1974, *além do custo incomportável de uma edição não enfeudada (e) o desinteresse dos editores mais empenhados em perpetuar o Neo-Realismo, versão local do Realismo Socialista, do que em ver crescer a Poesia. Situação que existe em Portugal desde 1947, (...) com a co-responsabilidade dos teólogos do dito Neo-Realismo, desde sempre interessados em aparecer como oposição oficial e única ao regime fascista.*²¹⁰

A revista inclui poemas, desenhos individuais e *cadáveres-esquisitos*, assinados por vários autores.²¹¹ Na capa: uma “*sopro-figura*” de Mário Cesariny.

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ *Mele*, XVI / 52, Carta internacional de poesia, Editor Stefan Baciú (Department of European Languages & Literature, University of Hawaii Honolulu, Hawaii 96822 USA), Março, 1981. Editor Convidado, Mário Cesariny; Capa / Portada: Mário Cesariny

²¹⁰ Idem

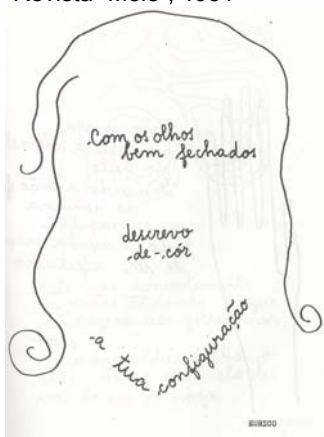
²¹¹ Fernando Alves dos Santos, António Areal, Manuel d’ Assumpção, Carlos Calvet, Manuel de Castro, Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa, António Domingues, Gonçalo Duarte, Eurico Gonçalves (Com três poemas / narrativas de sonhos e textos automáticos, do caderno 3, 1951, e um desenho de 1958), António José Forte, Fernando Lemos, Mário Henrique Leiria, António Maria Lisboa, M.S. Lourenço, Hermínio Monteiro, Isabel Meyrelles, Alexandre O’ Neill, Pedro Oom, João Rodrigues, Nicolau Saião, Cruzeiro Seixas, Vieira da Silva e o húngaro Arpad Szenes



*Portuguese Poets Surrealists.,
Carta Internacional de Poesia,
Revista "Mele", 1981*



Desenho de João Rodrigues
integrado na revista "Mele", 1981



Eurico: Poemas / Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos,
"caderno 3", 1951, integrados na revista "Mele", 1981.



No artigo de Eurico Gonçalves "O Surrealismo em português está vivo e goza de boa saúde"²¹², publicado não só a propósito da revista "Mele", mas também de duas exposições de Mário Cesariny e de António Areal, pode ler-se:

Apesar de muitos autores já terem desaparecido da cena portuguesa (...) a verdade é que as suas obras permanecem vivas e inquietantes. Se algumas já mereceram uma visão retrospectiva (António Pedro, na Gulbenkian; Manuel D' Assumpção, na Galeria S. Mamede; João Rodrigues e José Escada, na SNBA), outras aguardam idêntica abordagem e estudo em álbuns e exposições adequadas.

E não se pense apenas nos mortos, como é hábito num país vocacionado para homenagens póstumas. Olhe-se também para as obras dos vivos (...) pela persistência com que surgem e incomodam (...) Mário Cesariny é um desses casos. (...) A ele se deve

²¹² Gonçalves, Eurico, "O Surrealismo em Português Está Vivo e Goza de Boa Saúde". Lisboa: Diário Popular (16-04-81)

muito do que, em Portugal, se conhece sobre este movimento de contestação, transgressão e inovação poética. (...) A “revista Mele”, “Carta Internacional de Poesia” (...) acaba de dedicar um número a Poetas do Surrealismo em Português, escolhidos por Mário Cesariny (...) Os nomes indicados são (...) bastante significativos para justificarem o que urge: a organização de uma Grande Antologia e de uma Grande Exposição de Poetas e Pintores do Surrealismo em Português (...) (que) está vivo e goza de boa saúde.

Em 1982 Eurico comissariou e prefaciou uma retrospectiva de desenhos, colagens e objectos de Cruzeiro Seixas (1946-1982), na SNBA. Em 1983-1984, após 30 anos de silêncio, António Dacosta reaparece em Lisboa, na galeria 111, com pintura lírica e intimista, de grande sensibilidade cromática, distinguida com o prémio AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte, 1983). Se, nos anos 40, o seu surrealismo tenso, de raiz expressionista, se aproximara do espaço inquietante de Chirico, nos anos 80, a sua pintura ressurgiu muito mais serena e introspectiva, enraizável na melhor tradição simbolista.

Uma grande exposição realizada no Canadá em 1984, intitulada “*Surrealismo Periférico*”, incluiu muitos surrealistas portugueses, latino-americanos e canadianos. Registe-se que, ao contrário da intenção Luís Moura Sobral, comissário e prefaciador da representação portuguesa²¹³, não foi possível apresentá-la em Portugal, na Fundação Calouste Gulbenkian, conforme estava previsto.

Em contrapartida, embora com uma montagem pouco cuidada e um catálogo bastante modesto, Mário Cesariny e Carlos Martins comissariaram, no mesmo ano, a *Exposição Internacional – Surrealismo e Pintura Fantástica*, com a participação do Movimento *Phases*, no Teatro Ibérico, em Lisboa.²¹⁴ O catálogo inclui textos seleccionados de: Mário Cesariny /António Dacosta, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Júlio, Laurens Vancrivel, Ludwig Zeller, Ted Joans, Eurico Gonçalves²¹⁵, etc.

Dez anos passados, em 1994, no âmbito de *Lisboa / Capital europeia da cultura*, esteve patente no Museu Nacional de Arte Antiga, a exposição Intitulada *As tentações de Bosch – ou o eterno retorno*. Inspirada no tríptico *As Tentações de*

²¹³ António Areal, Fernando Azevedo, Carlos Calvet, Mário Cesariny, Cândido da Costa Pinto, Cruzeiro Seixas, António Dacosta, Fernando José Francisco, Gonçalo Duarte, Eurico Gonçalves, Júlio, Mário Henrique Leiria, Fernando Lemos, António Maria Lisboa, Pedro Oom, António Pedro, António Quadros, António Paulo Tomás, Vespiera e Albertina Mântua

²¹⁴ Entre muitos participantes, destacamos os seguintes: Anne Éthuin, Cruzeiro Seixas, Areal, António Maria Lisboa, António Quadros, Carlos Calvet, Édouard Jaguer, Granell, Eurico, Franklin Rosemont, Penélope Rosemont, Isabel Meyrelles, Aranda, João Rodrigues, José Escada, Malangatana, D’ Assumpção, Gonçalo Duarte, Mário Botas, Cesariny, Mário Henrique Leiria, Paula Rego, Pedro Oom, Perhaim, Philip West, Raul Perez, Rik Lina e Sérgio Lima

²¹⁵ Texto de Eurico Gonçalves sobre Henri Michaux

Santo Antão (1505-1506), de Jerónimo Bosch, do espólio do mesmo museu, esta mostra, que reunia um significativo conjunto de obras do surrealismo internacional, provocou viva polémica, pela ausência de muitos surrealistas portugueses.

O surrealismo português escassamente representado e reproduzido a preto e branco no catálogo, ao contrário das obras estrangeiras, reproduzidas a cores, foi, mais uma vez, marginalizado.

Nesta exposição, a “poética do fantástico” de Jerónimo Bosch, Arcimboldo e Francisco de Holanda, reafirma-se no simbolismo de William Blake, Gustave Moreau e no surrealismo visionário e nocturno de Dalí, Delvaux e Max Ernst. A “poética do maravilhoso” está representada através do simbolismo de Henri Rousseau, Odilon Redon, Klimt, da artista naïve Séraphine e do surrealismo solar de Chagall e Miró. O “maravilhoso” e o “fantástico” convergem, como o dia e a noite no *Jardim das Delícias*, a face mais iluminada, que se opõe ao carácter sombrio de *As Tentações de Santo Antão*.

Na ânsia de libertar a mente e o corpo de todos os preconceitos e obstáculos que impedem o livre exercício da imaginação, destacamos, entre as presenças, a arte de atitude dos dadaístas Duchamp, Picabia e Man Ray, o surrealismo onírico de Tanguy, o erotismo metamorfoseado de Svanberg e Matta, o “automatismo psíquico” de André Masson, o neo-primitivismo emblemático de Victor Brauner e a pintura metafísica de Chirico, Magritte e Dacosta.

Entre as ausências, não podemos deixar de referir a desocultação freudiana da perversão sexual infantil da nova-figuração narrativa de Paula Rego, que remonta a alguns aspectos obsessivos da temática boschiana; os objectos, colagens e desenhos de Cruzeiro Seixas; as despinturas e os acasos objectivados de Mário Cesariny que suscitam uma “estranheza inquietante”, não isenta de humor negro, evocando, inevitavelmente, Jerónimo Bosch.

Na exposição em referência, o surrealismo em português esteve escassamente representado, apenas com sete obras: um “cadavre-exquis” colectivo²¹⁶, dois óleos de António Pedro, dois óleos de António Dacosta, uma “ocultação” de Fernando de Azevedo, um óleo de Vespeira e um óleo de Cândido da Costa Pinto.

Além de Paula Rego, Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny, não se compreende a total ausência de obras de Areal, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Carlos Calvet, Eurico, D’ Assumpção, José Escada, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, Mário Botas e Raul Perez, entre outros.

²¹⁶ Da autoria de António Domingues, António Pedro, Vespeira, Moniz Pereira e Fernando de Azevedo

A propósito de ser ou não ser surrealista, figurativo ou abstracto, importa considerar os casos de D' Assumpção, Fernando de Azevedo, Vespeira, Cesariny, Eurico e outros, para reconhecer que muitos surrealistas começaram na figuração onírica e atingiram o abstraccionismo lírico, sem abdicarem das suas aspirações mais profundas. A imaginação delirante tanto se apoia na mais audaciosa transfiguração, como na sua total dissolução. Seja figurativo, ou seja abstracto, o que prevalece no surrealista é a sua convicção interior. Já André Breton afirmava: *O surrealismo não permite aos que se lhe dedicam que o abandonem quando lhes apetece. Tudo leva a crer que ele age sobre o espírito como os estupefacientes; tal como eles, cria um certo estado de necessidade e pode levar o homem a terríveis revoltas (...)*²¹⁷

As referidas ausências na exposição *As tentações de Bosch – ou o eterno retorno*, provocaram uma resposta, concretizada na realização da *Primeira Exposição do Surrealismo ou Não*, comissariada por Cesariny e Cruzeiro Seixas e prefaciada por Ernesto Sampaio, na Galeria São Mamede, em Lisboa, também no mesmo ano (1994).²¹⁸

Nesta exposição, *A esperança aqui manifestada é, em primeiro de tudo, a do conhecimento que liberta, numa perspectiva onde a poesia não se limita exclusivamente ao domínio do verbo, não só impregnando e justificando todas as artes, mas também transfigurando a vida quotidiana. (...) A peremptória afirmação de André Breton, segundo a qual o olho “existe em estado selvagem” é para ser tomada à letra (...) num mundo onde a acção seria a irmã do sonho (...)*

*A ideia de liberdade-sonho talvez só ganhe sentido no interior de cada sonhador (...). O surrealismo levou o subjectivismo até aos seus extremos limites, até à negação do sujeito, e, desse modo, engendrou uma nova objectividade. (...) O acaso objectivo ultrapassa a realidade individual.*²¹⁹

Dois anos passados, com a intenção de sondar a opinião dos autores que considerava surrealistas, Eurico Gonçalves organizou em Agosto de 1996, um “Inquérito” sobre os *Sobreviventes e não, do surrealismo em português – poetas, pintores, desenhadores, escultores, objectualistas*. Dos 25 autores a quem o inquérito foi dirigido, (onde se inclui Eurico), responderam 11: Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, José-Augusto França, António

²¹⁷ (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, 1969, p. 57 (tradução de Pedro Tamen do título original *Manifestes du Surréalisme*, J.-J Pauvert éditeur, 1962)

²¹⁸ Estiveram representados, além dos autores acima referidos, António Maria Lisboa, António Paulo Tomás, António Quadros, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, Fernando José Francisco, Isabel Meyrelles, João Vasconcellos, Jorge Vieira, Júlio, Malangatana, Relógio e Risques Pereira

²¹⁹ Sampaio, Ernesto, prefácio do catálogo da *Primeira Exposição do Surrealismo ou Não*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1994

Domingues, Jorge de Oliveira, Henrique Risques Pereira, Álvaro Lapa, René Bértholo, Luís Pacheco, Rui Mário Gonçalves e Eurico Gonçalves.

Não responderam 14: Fernando de Azevedo, Vespeira, Carlos Eurico Da Costa, Carlos Calvet, Ernesto Sampaio, Raul Perez, Lima de Freitas, Henrique Ruivo, João Vieira, Mário Américo, Fernando José Francisco, Herberto Hélder, Noronha da Costa e Jorge Vieira.

Resultados obtidos:

Houve unanimidade de opinião ou quase, sobre 5 nomes maiores do surrealismo / abjeccionismo em português, considerados imprescindíveis e com presença marcante: Mário Cesariny (11 votos); Mário Henrique Leiria (11 votos); António Maria Lisboa (11 votos); Cruzeiro Seixas (10 votos); António Dacosta (10 votos).

Foram assinalados mais 33 nomes, por ordem decrescente de votos:

António Pedro (9 votos); Alexandre O' Neill (9 votos); João Rodrigues (9 votos); Eurico (9 votos); Vespeira (8 votos); Carlos Calvet (8 votos); António Areal (7 votos); Ernesto Sampaio (7 votos); Mário Botas (7 votos); Raul Perez (7 votos); Pedro Oom (6 votos); Paula Rego (6 votos); Fernando de Azevedo (5 votos); Fernando Lemos (5 votos); Herberto Hélder (5 votos); Cândido Costa Pinto (5 votos); Jorge Vieira (5 votos); Luís Pacheco (4 votos); Virgílio Martinho (4 votos); Manuel de Lima (4 votos); Luísa Neto Jorge (4 votos); António Quadros (4 votos); Gonçalo Duarte (4 votos); Júlio (4 votos); Álvaro Lapa (4 votos); Mário Eloy (3 votos); José Escada (3 votos); António José Forte (3 votos); René Bértholo (3 votos); Eduardo Luís (2 votos); Moniz Pereira (2 votos); Isabel Meyrelles (2 votos); Lud (2 votos).

A esta longa listagem, foram acrescentados os seguintes nomes: Almada Negreiros, proposto por José-Augusto França e Luís Pacheco; Manuel Grangeio Crespo, proposto por Luís Pacheco e Cesariny; Vieira da Silva, Arpad Szenes, José Sebag, Francisco Relógio, Nicolau Saião, Carlos Martins, Malangatana e Inácio Matsinhe, propostos por Mário Cesariny; José-Augusto França proposto por ele-próprio, “por crítica e história”.

O resultado do *Inquérito* não chegou a ser publicado, embora significativo do que se entende e não se entende sobre o surrealismo português.

A título de exemplo, registamos os depoimentos de Mário Cesariny e José-Augusto França:

• VIEIRA DA SILVA **
• ARPAD SZENES **

*** PAULA REGO (1935,

*** ÁLVARO LAPA (1939,

MÁRIO BOTAS (1952-1983, **

*** RAÚL PEREZ (,

? MÁRIO AMÉRICO (,

~~HENRIQUE RUIVO (,~~

*** RENÉ BÉRTHOLO (1935 ,

~~JOÃO VIEIRA (1934,~~

~~NORONHA DA COSTA (1942,~~

~~LIMA DE FREITAS (,~~

LUD (,

** • VIRGÍLIO MARTINHO (- ,

** • LUÍSA NETO JORGE (- ,

~~• RAÚL DE CARVALHO (- ,~~

• José Sebag
• Manuel Grangeiro Crespo

Francisco Delgado
Nicolau Sáias
Carlos Martins
Malangata Valente
Inácio Matsinhe

MÁRIO CESARINY,

- Risque os que não considera surrealistas ou abjeccionistas.

- Assinale com dois asteriscos ** 10 NOMES IMPRESCINDÍVEIS, entre desaparecidos.

- Entre os vivos, assinale com três asteriscos *** 10 PRESENÇAS MARCANTES
do "SURREALISMO EM PORTUGUÊS".

- Faça a esta longa listagem, acrescente alguns nomes que considere importantes.

*

Com o objectivo de sondar a opinião de autores vivos, o resultado global deste inquérito será publicado, podendo vir a constituir uma referência significativa para o estudo do "Surrealismo/Abjeccionismo em Português".

Numa perspectiva crítica, será interessante confrontar divergências de opinião, que suscitam a inevitável polémica.

Considerando que a atitude pública ainda é a mais audaciosa, aqueles que se afirmam surrealistas nunca reacearam o escândalo das suas convicções interiores, éticas e poéticas, que intransigentemente assumem.

*

As respostas devem ser enviadas, até 30 de Setembro, para:

EURICO GONÇALVES

Calçada das Necessidades, 40 - 3º - 1350 Lisboa

(Tel. - 3978732,

*

Lisboa, Agosto 1996

Mário Cesariny
26. Set. 96

SOBREVIVENTES E NÃO DO "SURREALISMO EM PORTUGUÊS"

Poetas, pintores, desenhadores, escultores, objectualistas

- MÁRIO ELOY (1900-1951, **
- JÚLIO (1902-1983, **
- ANTÓNIO PEDRO (1909-1966, **
- CANDIDO COSTA PINTO (1911-1977, **
- ANTÓNIO DACOSTA (1914-1990, **
- ** CRUZEIRO SEIXAS (1920,
- MONIZ PEREIRA (1920 - , **
- ** ANTÓNIO DOMINGUES (,
- ALEXANDRE O'NEILL (- , **
- ** FERNANDO JOSÉ FRANCISCO (1921,
- ** MÁRIO CESARINY (1923,
- ** FERNANDO DE AZEVEDO (1923,
- MÁRIO HENRIQUE LEIRIA (1923-1980, **
- ** VESPEIRA (1925,
- MANUEL D'ASSUMPÇÃO (1926-1969, **
- ** FERNANDO LEMOS (1926,
- ANTÓNIO MARIA LISBOA (1928-1953, **
- PEDRO OOM (- , **
- HENRIQUE RISQUES PEREIRA (,
- • FERNANDO ALVES DOS SANTOS (,
- CARLOS EURICO DA COSTA (→ (nos "sete Poemas da
- JORGE DE OLIVEIRA (, Soteriedade e Um
- ** CARLOS CALVET (1928, Requiem")
- ** EURICO (1932,
- EDUARDO LUIZ (1932- , **
- ANTÓNIO QUADROS (1933-1995, **
- ANTÓNIO AREAL (1934-1978, **
- JOSÉ ESCADA (1934-1980, **
- GONÇALO DUARTE (1935- , **
- JOÃO RODRIGUES (1937-1967, **
- ** ERNESTO SAMPAIO (,
- ~~HERBERTO HELDER (,~~
- ANTÓNIO JOSÉ FORTE (- , **
- ** ANTÓNIO BARAHONA (,
- ~~• NATÁLIA CORREIA (,~~
- ** LUÍS PACHECO (,
- MANUEL DE LIMA (- , **
- ** ISABEL MEIRELES (,
- ** JORGE VIEIRA (, →



o Alameda da Sda das Chaves & "A Enfomadeira" - 1915?

PAULA REGO (1935,
 ÁLVARO LAPA (1939,
 MÁRIO BOTAS (1952-1983,
 RAÚL PEREZ (, *xx x*
 MÁRIO AMÉRICO (,
 HENRIQUE RUIVO (,
 RENÉ BERTHOLO (1935 ,
 JOÃO VIEIRA (1934,
 NORONHA DA COSTA (1942,
 LIMA DE FREITAS (,

LUD (,
 • VIRGÍLIO MARTINHO (- ,
 • LUÍSA NETO JORGE (- ,
 • RAÚL DE CARVALHO (- ,

e o JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA — por crítica e história...

- Risque os que não considera surrealistas ou abjeccionistas.
- Assinale com dois asteriscos ** 10 NOMES IMPRESCINDÍVEIS, *entre desaparecidos.*
- Entre os vivos, assinale com três asteriscos *** 10 PRESENÇAS MARCANTES do "SURREALISMO EM PORTUGUÊS".
- Face a esta longa listagem, acrescente alguns nomes que considere importantes.

*

Com o objectivo de sondar a opinião de autores vivos, o resultado global deste inquérito será publicado, podendo vir a constituir uma referência significativa para o estudo do "Surrealismo/Abjeccionismo em Português".

Numa perspectiva crítica, será interessante confrontar divergências de opinião, que suscitam a inevitável polémica.

Considerando que a atitude pública ainda é a mais audaciosa, aqueles que se afirmam surrealistas nunca recuaram o escândalo das suas convicções interiores, éticas e poéticas, que intransigentemente assumem.

*

As respostas devem ser enviadas, até 30 de Setembro, para:

EURICO GONÇALVES
 Calçada das Necessidades, 40 - 3º - 1350 Lisboa
 (Tel. - 3978732,

*

Lisboa, Agosto 1996

Um abraço Eurico Gonçalves

Nem caso Suro - souos todos sobreviventes... Poetas, depois do Cesariny, não há que não tenham algo de surrealizante. Até o Jorge de Sena um sua "Ode Surrealista por conta alheia"... E pintores também, depois do Pedro e Tracosta, e do Verpeira; uns melhores, outros piores como têm podido com alguma originalidade, alguns. De qualquer modo, em imprecindibilidade ou marcância, não cheguei a dez - prescindo de outros, ou não o vendo a marcar, como tal, a história, talentos, embora em outras direções, como o Calvet, o o Kaper, ou Botas, ou o Novonha, usando outros discursos poéticos, convergentes ou não.

SOBREVIVENTES E NÃO DO "SURREALISMO EM PORTUGUES"

Poetas, pintores, desenhadores, escultores, objectualistas

| | |
|-------------------------------------|------|
| • MÁRIO ELOY (1900-1951, | |
| • JÚLIO (1902-1983, | |
| • ANTÓNIO PEDRO (1909-1966, | xx |
| • CÂNDIDO COSTA PINTO (1911-1977, | xx |
| • ANTÓNIO DACOSTA (1914-1990, | xx |
| CRUZEIRO SEIXAS (1920, | xx x |
| • MONIZ PEREIRA (1920 - x, | xx |
| ANTÓNIO DOMINGUES (, | |
| • ALEXANDRE O'NEILL (- , | xx |
| FERNANDO JOSÉ FRANCISCO (1921, | |
| MÁRIO CESARINY (1923, | xxx |
| FERNANDO DE AZEVEDO (1923, | xxx |
| • MÁRIO HENRIQUE LEIRIA (1923-1980, | xx |
| VESPEIRA (1925, | xxx |
| • MANUEL D'ASSUMPCÃO (1926-1969, | |
| FERNANDO LEMOS (1926, | xx x |
| • ANTÓNIO MARIA LISBOA (1928-1953, | xx |
| • PEDRO OOM (- , | |
| HENRIQUE RISQUES PEREIRA (, | |
| FERNANDO ALVES DOS SANTOS (, | |
| CARLOS EURICO DA COSTA (, | |
| JORGE DE OLIVEIRA (, | |
| CARLOS CALVET (1928, | xxx |
| EURICO (1932, | |
| • EDUARDO LUIZ (1932- , | |
| • ANTÓNIO QUADROS (1933-1995, | |
| • ANTÓNIO AREAL (1934-1978, | |
| • JOSÉ ESCADA (1934-1980, | |
| • GONÇALO DUARTE (1935- , | |
| • JOÃO RODRIGUES (1937-1967, | |
| ERNESTO SAMPAIO (, | |
| HERBERTO HELDER (, | |
| • ANTÓNIO JOSÉ FORTE (- , | |
| ANTÓNIO BARAHONA (, | |
| • NATÁLIA CORREIA (- , | |
| LUIÍS PACHECO (, | |
| • MANUEL DE LIMA (- , | |
| ISABEL MEIRELES (, | |
| JORGE VIEIRA (, | |

Quanto ao outro convite, sobre o que penso - tanto já pensei e escrevi que me considero quite renetendo, por exemplo, para a "Arte em Portugal no século XX" ou para o livro de Adis, ou, ou, ou... Que, em arte e letra, o Surrealismo tenha inventado e desencadeado forças e alterado o teor do que até ele se fazia, e assumido magica ou literalmente a abstracção seguinte - é coisa sabida, por todos me e armadas cronológica. Ce como lá... Algarinho 19.8.96

Em 1999, a exposição *Desenhos dos Surrealistas em Portugal, 1940-1966*, no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, foi comissariada e prefaciada por Paulo Henriques, que analisou sucintamente as obras seleccionadas. O catálogo abre com um texto de Fernando Calhau, director do Instituto de Arte Contemporânea, entidade patrocinadora, e apresenta outro de Cabral Martins sobre poesia surrealista. O critério do comissário cingiu-se ao período de 1940 (data da 1ª exposição de Pedro e Dacosta) a 1966 (data da edição de *A Intervenção Surrealista*, de Mário Cesariny). A exposição apresenta desenhos dos surrealistas portugueses, desde os históricos, Júlio, Pedro, Dacosta, Azevedo, Cesariny, Mário Henrique e Cruzeiro Seixas, até aos mais jovens, Eurico Gonçalves e António Areal, entre os melhor representados.²²⁰

Em 2001, no Museu do Chiado, uma grande exposição²²¹ intitulada *Surrealismo em Portugal*, foi comissariada por Maria Jesus Ávila (artes plásticas) e Perfecto E. Cuadrado (literatura). As obras expostas enquadram-se cronologicamente entre 1934, ano em que António Pedro realizou as suas primeiras pinturas e poemas *dimensionistas*, e 1952, data da exposição de Fernando Lemos, Fernando de Azevedo e Vespeira, na casa Jalco, em Lisboa.

Na nossa perspectiva, o surrealismo não tem princípio nem fim, pelo que é sempre arbitrário e discutível querer definir os limites de um movimento perpétuo. Se esta exposição do “*Surrealismo em Portugal*” se define a partir de 1934 pela razão evocada, esquece-se que Júlio expôs pela primeira vez em 1930, tendo realizado obras surrealistas nos anos 20, conforme já foi referido em anterior capítulo. Relativamente à data limite da exposição, em 1952, por se considerar que a acção de grupo terminou nessa data, tal argumento não parece corresponder à verdade, pois, tal como temos vindo a referir, outros grupos se formaram posteriormente, nos anos 50 e 60, além dos casos isolados que se afirmaram à margem, muitos deles permanecendo até à

²²⁰ A exposição reuniu desenhos surrealistas de: Júlio (1939) / António Pedro (1935 e outros não datados) / António Dacosta (1942, 1945 e outros não datados) / Fernando de Azevedo (“ocultações” de 1950, 1951, 1 desenho de 1951 e outro não datado) / Alexandre O’Neill (poema gráfico, *A ampola miraculosa*, 1948) / Pedro Oom (retrato de Artur do Cruzeiro Seixas, 1949) / António Maria Lisboa (*Equacional azulado* / Mário Henrique volante, 1949) / Mário Cesariny (*aguada*, 1946; *sismografia*, 1948; 6 *desenhos-colagens*, 1947-1949; *Imaculada Conceção*, 1957 e poema dedicado a Cruzeiro Seixas: tinta-da-china aguada, sem data) / Mário Henrique Leiria (retratos imaginários de C. Seixas e de H. Risques Pereira, 1949; tinta-da-china, 1949; desenho/colagem, 1950; *Imagem Devolvida*, n.dat; *Climas ortopédicos*, colagem e cinco desenhos, 1949) / Cruzeiro Seixas (12 desenhos 1942-1965 e objecto: *mão*, 1960) / António Areal (desenhos a tinta-da-china: *Praça do Comércio*, 1955; *Paisagem lunar*, n. dat; *Homenagem a Fernão Mendes Pinto*, n. dat; 2 desenhos s/ título, um n. dat. e outro (carvão), 1966) / Eurico Gonçalves (*Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos*: dois poemas ilustrados, 1950; *Carnaval*, 1958; *Motocicleta*, 1958; *Figura Sentada*, 1958; *Invenção do Pássaro*, 1959; *Orgasmo Cósmico-Homenagem a H. Reich*, 1959; *Cabeça*, 1959; *O Pescador*, 1961) / Dois “*Cadavres-Exquis*”, 1945 e 1948/49 (?) (de Mário Henrique Leiria e Carlos Calvet)

²²¹ Já referenciada em II.6.1 – PIONEIROS DO SURREALISMO EM PORTUGAL

actualidade. Tal constatação demonstra que o surrealismo em Portugal (e no mundo), não só não é cinge às datas, como as antecede e as transcende.

A propósito da visão histórica do movimento surrealista, limitado por duas datas, a do início e a do fim, já Mário Cesariny adverte, desde 1966:

*Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar. (...) É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto – ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se)*²²²

E, de igual modo, Natália Correia acrescenta:

Decididamente, a história é o ponto de vista que menos convém aplicar à unidade poética do surrealismo (...)

Em 1924 (...) com o Primeiro Manifesto do Surrealismo, (...) André Breton, (...) contra a esclerose da arte e do pensamento aburguesados, (...) destaca(r) a importância (...) de Dada. (...)

*O próprio André Breton, notoriamente cioso da autonomia da abordagem surrealista, não se exime, (...) a reconhecer-lhe antepassados. Assim, Chateaubriand é surrealista no exotismo, Constant na política, Marceline Desbordes-Valmore no amor, Baudelaire na moral, Mallarmé na confidência, Jarry no absinto, (...), etc». É, sem dúvida, neste “et caetera” que se inscrevem aqueles que mais tarde serão prestigiados entre os pioneiros da cidade surrealista: os românticos alemães....*²²³

Nesta perspectiva, Natália Correia, refere as fontes românticas onde o surrealismo vai buscar energias.

Das consequências práticas desta atitude é exemplar o princípio da escrita automática (...) como uma inovação surrealista (...)

Adoptando um ponto de vista heterodoxo que se não conforma com uma noção condicionante de surrealismo contido entre as fronteiras de um princípio e de um termo, não nos afastamos, por conseguinte, da linha de força que situa o surrealismo “lulimême” numa “outra dimensão” (...) pertinazmente escamoteada por uma tradição literária (...). Cá como lá, as fadas da premonição surrealista inquietaram não pouco os ouvidos que (...) foram novamente ensurdecidos pela orquestração dos preconceitos estéticos. É

²²² Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*, editora Ulisseia, Lisboa, 1966, p. 17

²²³ Correia, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Estudos e Documentos, Série Antologias, Publicações Europa-América, Lda, 1973, pp. 7, 8

a verificação desta constante que nos induz a acrescentar aos poetas imediatamente prolegomenais ao surrealismo português, tais os casos de Pessoa, Almada e Sá Carneiro inscritos por Mário Cesariny nos “Prolegómenos ao aparecimento de Dada e do Surrealismo” (Cesariny, A Intervenção Surrealista, p. 19) outros nomes que (...) se inserem nesse preâmbulo (...) as “alucinações de Raul Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima” (Final de um manifesto (1949), in A intervenção Surrealista).

*A inseminação do automatismo e da liberdade de associações (...) só foi possível em casos particularmente sensíveis à “outra dimensão” revelada pelo surrealismo.*²²⁴

Posteriormente à exposição no Museu do Chiado supra referida, *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, em 2001, realizou-se uma retrospectiva de Mário Cesariny, no Museu da Cidade, em Lisboa, que posteriormente foi apresentada na Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão, em 2005 e em Madrid, na *Sala Minerva*, em 2006²²⁵. Esta exposição reuniu 252 obras (desenhos, colagens, pinturas / despinturas e objectos), datadas e não datadas, desde 1943 a 2002. No catálogo, a obra mais antiga, intitulada *Quando o Pintor é um caso à parte*, com data de 1943, corresponde à época *dada*, do café Herminius. Devido ao original se ter perdido, o autor fez uma réplica em 1970. Trata-se de uma tela que representa um quadro totalmente preto, com moldura clara. Arte de atitude, que, desde o início, define o pintor como “um caso à parte”, que nunca deixou de ser. A prova disso, é a sua pintura informalista e abstracta, consequente da prática do *automatismo psíquico*, realizada desde 1946-47, caso único em Portugal, em termos históricos, ao mesmo tempo que Wols e Michaux, conforme já referido. A vasta obra de Mário Cesariny surpreendeu não só pela quantidade, como pelo seu inegável poder de invenção, motivando, ao longo do tempo, textos antologiadados no catálogo, como os dos poetas Raul Leal, Cruzeiro Seixas, Natália Correia, Édouard Jaguer, Laurens Vancrivel, Ernesto Sampaio, António Barahona, e dos críticos Rui Mário Gonçalves, Nelson Di Maggio, Eurico Gonçalves, Lima de Freitas, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, António Rodrigues e João Pinharanda, entre outros.

A Colecção de obras surrealistas da Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão, foi iniciada com uma doação do seu anterior Presidente, Engenheiro João Carlos Sobral Meireles, proveniente de um conjunto de obras que tinham pertencido à Colecção do pintor Cruzeiro Seixas. Posteriormente, a mesma Fundação adquiriu (por doação e aquisição), a Colecção de Cruzeiro Seixas, de Mário Cesariny e de Eurico Gonçalves.

²²⁴ Idem, pp. 8, 9

²²⁵ *Mário Cesariny* (Lisboa: Museu da Cidade, 30 Nov. 2004 -13 Fev. 2005 / Famalicão: F.C.M., 5 Março-30 Abril, 2005 / Madrid: Sala Minerva, 20 Set. -19 Nov. 2006). Exposição comissariada por João Pinharanda, com livro/catálogo de João Pinharanda e Perfecto Cuadrado.

Desde o seu início, o Museu da Fundação Cupertino de Miranda tem vindo a promover contínuas exposições, colóquios, visitas guiadas, edição de catálogos, livros e outras publicações. O C.E.S. (Centro de Estudos Surrealistas) editou, desde o ano em que foi criado (2000), os Cadernos bilingues (português /espanhol) nº 1: 2000; nº 2: 2002; nº 3: 2004; nº 5: 2006), com o objectivo de divulgar e preservar o movimento surrealista português (artístico e literário).

Destaque-se o papel preponderante do C.E.S., criado por Bernardo Pinto de Almeida e continuado por Perfecto Cuadrado e António Gonçalves, na divulgação do surrealismo português, e a realização de múltiplas exposições individuais e colectivas de vários artistas.²²⁶

²²⁶ Cruzeiro Seixas (F.C.M., 2000 / M. M. Abade Pedrosa, Sto. Tirso, 11-21 Março, 2005); F.C.M., *O Surrealismo Abrangente: Colecção particular de Cruzeiro Seixas*, 24 Abril-20-Junho, 2004 / SNBA 11 Jan. - 12 Fev. 2005); Carlos Eurico da Costa (F.C.M., 26 Junho -10 Set. 2004); Mário Cesariny (Museu da Cidade, Lisboa, 30 Nov. 2004 -13 Fev. 2005 / F.C.M., 5 Março-30 Abril, 2005 / Sala Minerva, Madrid, 20 Set. – 19 Nov. 2006); Isabel Meyrelles (F.C.M., 13 Nov 2004 -14 Jan. 2005); Risques Pereira (F.C.M., 2003 / Palácio Galveias 13 Jan. - 27 Fev. 2005 / Gonçalo Duarte (F.C.M., 21 Maio-31 Agosto, 2005 / Palácio Galveias, Fev. / Março 2007); Manuel Patinha (F.C.M., 19 Nov. 2005-24 Fev. 2006); Fernando Lemos e o Surrealismo (Sintra, M. A. M., 26 Nov. 2005-30 Abril 2006 / Centro das Artes, Madeira, 8 Julho 2006-7 Jan. 2007)., Eugénio Granell (F.C.M., 1 Abril -2 Junho, 2006), Raúl Perez (F.C.M., 7 Out. - 2Dez. 2006) e Eurico Gonçalves (F.C.M., 16 Dez. 2006 - 23 Fev. 2007) / SNBA, Lisboa, 7 Março – 5 Maio 2007).

II.7 – O SURREALISMO SEGUNDO ANDRÉ BRETON

É ...*inexacto e cronologicamente abusivo apresentar o Surrealismo como um movimento saído de Dada ou ver nele uma espécie de reorientação de Dada no plano construtivo. A verdade é que, tanto em Littérature como nas revistas Dada propriamente ditas, textos surrealistas e textos Dada alternarão continuamente (...)* O Manifesto Dada de 1918 parecia abrir as portas de par em par, mas acaba por se descobrir que essas portas dão para um corredor que serpenteia sem sair do mesmo sítio.²²⁷

As revistas *dada* tornaram-se escandalosas e abusavam de frases de valor duvidoso, que se dirigiam a toda a gente. Aceitando *dada* nas suas intenções gerais, mas cansados de formas de exteriorização conflituosas, provocatórias e ineficazes, Breton (1896-1966), Aragon (1897-1982) e Éluard (1895-1952) encararam a situação com pouco optimismo. Neste clima, a ruptura com *dada* ou a sua continuidade, anunciava o nascimento do movimento surrealista.

Na evolução do movimento dadaísta, o surrealismo não abdica de responsabilidades éticas, estéticas, poéticas e políticas na sociedade contemporânea. Ao herdar o humor provocatório da irreverência *dada*, o surrealismo amplia, aprofunda e assume o sentido da liberdade libertária do homem, que não se submete a nenhum poder instituído, “*liberdade: cor do homem*”, segundo André Breton.

O movimento surrealista surge como arte de atitude, formulada em 1924, num manifesto assinado em Paris, por André Breton. Para os surrealistas, as autênticas bases do comportamento humano e da criação artística residem no subconsciente, cuja expressão se revela através da prática do *automatismo psíquico*, verbal e gráfico. Hoje, o movimento continua a existir e a intervir, através de revistas, exposições e declarações públicas.

André Breton fundou em 1919, em Paris, a revista *Littérature*. De Outubro a Dezembro, nos números que assinou com Soupault, podem ler-se os três primeiros capítulos de *Campos Magnéticos*. Trata-se da primeira obra surrealista, fruto das primeiras aplicações

²²⁷ Breton, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, 1994, pp. 66-69

sistemáticas da escrita automática. Os dois poetas dedicaram oito a dez horas consecutivas a essa prática, o que os levou a observações que só mais tarde iriam ser ponderadas. O momento foi *vivido na euforia, quase na embriaguez da descoberta (em situação) de quem acaba de trazer para a luz do dia o filão precioso*.²²⁸

Embora anteriores à publicação do *I Manifesto*, as “experiências do sono” e do sonho já fazem parte da história do movimento surrealista. Quando o *manifesto* surge, em 1924, havia já cinco anos de actividade experimental ininterrupta, com grande número de participantes.

Os surrealistas descobriram, no estado de hipnose, a possibilidade de escapar aos constrangimentos do “pensamento vigiado”, pela lógica e pela moral instituída, sob a forma de tabus sexuais, sociais ou do “bom-tom”. Questionaram o racionalismo e reivindicaram a liberdade do homem, apelando à poesia, ao sonho, ao “maravilhoso”, à necessidade de promover uma nova ordem de valores, sem entraves que possam contrariar o que é natural, espontâneo e autêntico, desde a infância.

Sob o estado de hipnose, praticavam a escrita ou qualquer outra forma de actividade automática. *Para que essa escrita seja verdadeiramente automática, é preciso, com efeito, que o espírito tenha conseguido colocar-se em condições de desapego, quer em relação às solicitações do mundo exterior, quer às preocupações individuais de ordem utilitária, sentimental, etc.*²²⁹ Breton descobre que essas “condições de desapego”, ou de disponibilidade total são mais próprias do pensamento oriental do que do pensamento ocidental. Em 1952, confessava que lhe parecia incomparavelmente mais simples *satisfazer as exigências do pensamento reflectido do que conseguir a disponibilidade total desse pensamento, de maneira a só ter ouvidos para “o que diz a boca da sombra”*.²³⁰ Trata-se de uma expressão de Vítor Hugo (1802-1885) que apela à intuição e à sensibilidade do poeta, muito mais que à sua compreensão lógica e objectiva do mundo. O *automatismo psíquico*, praticado no ocidente por dadaístas e surrealistas aproxima-se da total disponibilidade do pensamento oriental que, sem qualquer ideia

²²⁸ *Entrevistas – André Breton*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994. Prefácio e tradução de Ernesto Sampaio. (conversas radiofónicas em 16 emissões da Radiodifusão Francesa, transmitidas entre Março e Junho de 1952, conduzidas por André Parinaud), p. 66 (*Entrétiens*. Paris: Éditions Gallimard, 1952)

²²⁹ *Idem*, p. 91

²³⁰ *Ibidem* (Breton cita um poema de Vítor Hugo, “o que diz a boca da sombra”, antologia poética *Contemplações*, 1856, Vol. *Hoje*, que reflecte o seu olhar contemplativo na compreensão do mundo, que enfatiza a dualidade da inspiração introspectiva, elegíaca, cósmica e visionária. O autor expõe as suas teorias filosóficas sobre a existência, a morte, o destino e a criação.) – in Queiroz, Nouraide Fernandes Rocha de, *O que diz a boca da sombra*, Letras, UFRN (www.cchla.ufrn.br/eventos/XIII_Humanidades/relacao_gts/GT-05.htm)

prévia, aceita a imprevisível revelação dos dados imediatos do inconsciente. Daí, a relação que Eurico Gonçalves encontra entre a atitude vitalista *dada* e a filosofia zen. Ambas não só questionam todos os conceitos, como partem do grau zero do conhecimento para apreenderem o sentido imediato da vida ou o espírito do quotidiano. *O espírito surrealista tende a aproximar-se do espírito zen na síntese ou união dos contrários.*

O “mondo” (perguntas e respostas) e o humor zen contribuem para despertar no espírito a apreensão imediata e total da vida, tal como o “cadavre-exquis” e o automatismo psíquico puro surrealista. (...) São formas de libertação do pensamento preconceituoso e dualista, tão tradicionalmente aplicado no ocidente.

*Para além da síntese ou união dos contrários, importa atingir a afirmação plena do acto puro e simples. A vida é uma afirmação em si mesma...*²³¹ Tanto *dada* como zen são “factos vivos”, tão simples e evidentes, que dispensam qualquer explicação.

Breton e Soupault (1897-1990), pioneiros no âmbito das experiências de escrita automática, a fim de obviar a uma *inegável monotonia, depressa (foram) levados a variar as velocidades de captação da mensagem, desde a escrita mais ou menos “repousada” até à tão rápida que mal dava tempo de ser lida. Esta última (...) de longe, a que parece mais rica em achados...*²³²

André Breton não deixa de referir as oscilações da escrita automática no surrealismo, não tendo sido possível evitar a *competição no plano estético; pelo menos à “posteriori” estabeleceu-se uma escolha que só deixou subsistir os fragmentos da mensagem considerados (...) mais felizes.*²³³ Todavia, o poeta refere a importância das experiências de automatismo realizadas e reconhece que a grande dificuldade reside no próprio homem, para se libertar de todos os preconceitos, único *meio de passar à vontade para esse outro lado (...) sem (...) qualquer disciplina especial...*²³⁴ porque, como disse Rimbaud, “a verdadeira vida está ausente”.

A dialéctica e a liberdade presidem a todo o percurso do Movimento Surrealista, desde o *Primeiro Manifesto*, em 1924. Contra a lógica e o racionalismo absoluto (em nome do bom senso), Breton exalta a imaginação, revalorizada pela psicanálise de Freud (1856-1939). Na descendência de Baudelaire (1821-1867), o poeta identifica-a com a liberdade do espírito. Nessa perspectiva, Breton faz uma forte crítica ao naturalismo e ao realismo.

²³¹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 19

²³² *Entrevistas – André Breton*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 91

²³³ *Idem*, p. 92

²³⁴ *Ibidem*

Querida imaginação, o que eu amo em ti acima de tudo é que não perdoas.

A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda (...) Resta a loucura (...) “a loucura que ocultamos” (...) Todos sabemos efectivamente, que os loucos (...) são, em determinada medida, vítimas da sua imaginação (...)

*Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação. (...) Em contrapartida, a atitude realista, inspirada do positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me claramente hostil a todo o desenvolvimento intelectual e moral. Detesto-a, porque é feita de mediocridade, de ódio e de chata suficiência.*²³⁵

De acordo com Mário Cesariny, o “*real quotidiano*” não presta (...) O que presta é o amor, a liberdade e a poesia. A poesia é esse real absoluto que quanto mais poético mais verdadeiro. Era Novalis quem o dizia...²³⁶

Se Novalis²³⁷ atribui o valor de verdade à poesia, Baudelaire atribui valor à imaginação: *Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade concreta (...) Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro. Positivamente, ela é aparentada com o infinito. (...) Todo o universo visível é apenas um lugar de imagens e de signos (...) uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar.*²³⁸

Ao negar a realidade, Baudelaire não deixa de se projectar nela, transformando-a. Por isso se proclamou *sobrenaturalista*.

Delacroix foi o artista mais reverenciado por Baudelaire, que admirava a sua fantasia e a sua imaginação. Delacroix (1798-1863) *é o infinito no finito, é o sonho!*²³⁹

Breton vê em Baudelaire algo fundamental para a compreensão do surrealismo: a busca da unidade entre a vida e a arte, o autor e a obra, a fusão entre o sujeito e o objecto.

²³⁵ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, 1969, pp. 26-28

(Por iniciativa de Jean Dubuffet surgirá, em 1948, a Fundação da Companhia de Arte Bruta (Comité Director: Breton, Dubuffet, Paulhan, Raton, Roché, Tapié). O interesse pela produção artística dos autodidactas e dos *loucos* generaliza-se)

²³⁶ (in Cesariny, Mário, *Uma Grande Razão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 19).

²³⁷ Novalis, pseudónimo de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772 - 1801), poeta e filósofo alemão, um dos mais importantes representantes do romantismo alemão de finais do século XVIII

²³⁸ (in Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1980, pp. 750-752 / Baudelaire, Charles, *Poesia e Prosa*, organizada por Ivo Barroso, diversos tradutores Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, pp. 804-809)

²³⁹ Idem

Quanto maior é a liberdade de expressão e de acção, maior é a auto-exigência ética, plenamente assumida. Compete a cada um responder pelos seus próprios actos. O que Breton condenou foram as atitudes incoerentes, levianas e irresponsáveis, que motivaram a exclusão de Salvador Dalí (1904-1989) e outros, nem sempre bem interpretados. Casos de Matta (1911-1948), Max Ernst (1891-1976) e Antonin Artaud (1896-1948), sendo este último porventura o mais chocante. Breton acabou por reconhecer que julgou injustamente Artaud, por este não ter aderido à revolução surrealista quando esta se comprometeu com a causa social, alistando-se no Partido Comunista francês, gesto de que Breton se viria a arrepender, depois de muito maltratado num *Congresso de Escritores*,²⁴⁰ onde foi impedido de falar. Só então, reconheceu o seu erro e publicou um manifesto intitulado *“No tempo em que os surrealistas tinham razão”*²⁴¹, referindo-se aos mais puros, entre os quais Artaud, que se recusaram a alinhar em acções partidárias, uma vez que, como anarquistas intransigentes, sempre se mantiveram à margem do sistema e da luta pelo poder.

Se por um lado Freud analisou e interpretou os sonhos, Breton considerou “inadmissível”²⁴² que esse importante aspecto da actividade psíquica não tivesse sido tratado com a amplitude merecida anteriormente. *O meu sonho desta noite passada talvez continue o da noite precedente, e prossiga na próxima, com meritório rigor. (...) Não poderá também o sonho ser aplicado à resolução dos problemas fundamentais da vida?....*²⁴³

Projectando para o entendimento da obra de Eurico Gonçalves, em *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos*, 1950-1951, o autor encontra a sequência ou o fio condutor de uma história vivida e sonhada, autobiográfica, criando uma íntima relação entre o real e o imaginário ou a fusão dos contrários. ...*O espírito do homem que sonha satisfaz-se plenamente com o que lhe acontece (...) Creio na resolução futura destes dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de “surrealidade”, se assim se pode dizer. (...) Conta-se que todos os*

²⁴⁰ “Congresso de Escritores para a Defesa da Cultura”: *O congresso exclui Breton. Crevel suicida-se depois de ter tentado em vão que Breton seja ouvido no dito Congresso. Na lapela do casaco, deixa um papelinho onde escreve: “enojado”.*

“Do Tempo Em Que os Surrealistas Tinham Razão”, declaração consecutiva a estes incidentes, envolve a condenação da arte, da literatura e do regime estalinistas» (in Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, pp. 37-38)

²⁴¹ Manifesto de André Breton: *“No Tempo Em Que os Surrealistas Tinham Razão”* Agosto, 1935

²⁴² *Foi com toda a razão que Freud fez incidir a sua crítica sobre o sonho. É efectivamente inadmissível que esta parte considerável da actividade psíquica (...) tenha ainda chamado tão pouco a atenção...* (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Morais Editores, 1969, pp. 32-33) [tradução de Pedro Tamen do título original *Manifestes du Surréalisme*, J.-J Pauvert éditeur, 1962]

²⁴³ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Morais Editores, 1969, p.34

dias, à hora de adormecer, Saint-Paul-Roux mandava colocar na porta do seu solar de Camaret um letreiro em que estava escrito: O Poeta está a trabalhar (...) O maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, e mesmo só o maravilhoso é belo (...) Tratava-se de voltar às fontes da imaginação poética (...) Pierre Reverdy, escrevia: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá ” (...)

*O Surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento...*²⁴⁴ André Breton defende uma linguagem sem reservas, dada ao homem para dela fazer um uso surrealista, adaptado “a todas as circunstâncias da vida”, que, sem o privar de quaisquer meios, lhe “oferece uma extraordinária lucidez”. Ao utilizar “surrealmente palavras cujo sentido tinha esquecido”, verifica que o seu uso “corresponde exactamente à sua definição” e observa não ter feito mais do que “reaprender”, quando tomou “*consciência da poética*” dos *objectos (...)* no *contacto espiritual com eles mil vezes repetido*.²⁴⁵

Também, e como já foi referido, a atitude contestatária e provocatória do dadaísmo prevalece na raiz do surrealismo: nos anos dez, o dadaísta Picabia é pioneiro de uma arte despreconceituada, que parodia a mecânica e o objecto utilitário da civilização industrial. Marcel Duchamp eleva o *ready-made* à categoria de obra de arte e, questionando conceitos de valores instituídos, torna-se o principal precursor da arte conceptual. Na mesma década, os modernistas portugueses Amadeo de Souza Cardoso, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros realizam *performances* e composições cubo-futuristas ou proto-dadaístas, que chocaram e escandalizaram a burguesia da época.

Herdeiro do humor irreverente do dadaísmo, o surrealismo, surge, nos anos vinte, definido nos manifestos de André Breton, (1924 /1930). Mas, não se satisfazendo com a atitude niilista da negação sistemática, o surrealismo reabilita todas as faculdades psíquicas no sentido de “transformar o homem” (Rimbaud) e de “mudar o mundo” (Karl Marx), pelo que não deixou de ser um movimento de intervenção.

²⁴⁴ Idem, pp. 35, 36, 40, 42, 47

²⁴⁵ Idem, p. 55-56

O surrealismo nasceu em parte da constatação da crise da razão e do sistema lógico, sentindo a necessidade de recuperar os dados imediatos do inconsciente.²⁴⁶ Contudo, ao anular a contradição entre sonho e realidade, o surrealismo acredita na intensa vida subjectiva do homem, até então recalcada, controlada, ou parcialmente oculta, como o sonho e a imaginação delirante. Apoiado na psicanálise, e interpretando-a, o surrealismo assumiu a prática do *automatismo psíquico* puro e de outras técnicas que exploram o acaso e a livre associação de imagens, reveladoras de aspectos inesperados e surpreendentes do “pensamento divergente”, intuitivo e subjectivo; complementar do “pensamento convergente”²⁴⁷, lógico e objectivo.

Breton atribui primordial importância ao *automatismo psíquico*, na definição de surrealismo, no seu *manifesto* de 1924:

*Surrealismo – automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.*²⁴⁸

O *cadavre-exquis*, a *frottage*, a *decalcomania* e a colagem são técnicas que exploram a livre associação de imagens e a intervenção do acaso. As colagens metafóricas surrealistas de Kurt Schwitters (1887-1948) e Max Ernst (1891-1976), além de se apropriarem dos detritos do quotidiano urbano, alteram o sentido da imagem, deslocada do seu contexto habitual. Kurt Schwitters, tendo sido um dos primeiros a utilizar materiais *pobres*, foi pioneiro da *arte bruta*, ao alcance de qualquer mão. As obras de Arp (1896-1966) e Man Ray (1890-1976), entre outros, acentuam a atitude vitalista *dada*, anti-arte e anti-museu. Um dos primeiros exemplos da intervenção do acaso são os desenhos rasgados de Arp, cujos fragmentos são associados livremente, sem qualquer preocupação do que, objectivamente, possam representar. Observados

²⁴⁶ O que aliás também foi acompanhado no domínio da epistemologia pelo pensamento psicológico de Gaston Bachelard

²⁴⁷ Guilford distinguiu “pensamento convergente” de “pensamento divergente”: “Pensamento convergente” – é a existência de uma resposta ou conclusão que surge como única: o pensamento é orientado em direcção a essa resposta que surge como a melhor. É um pensamento dominado pela lógica e objectividade.

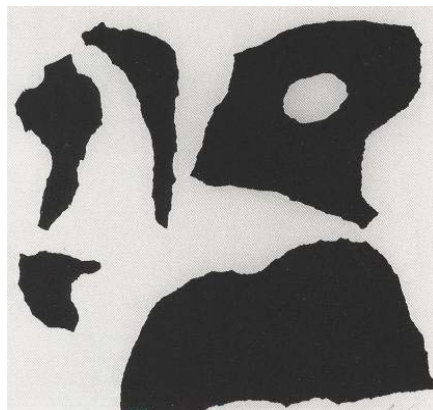
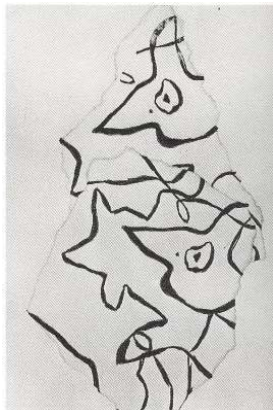
“Pensamento divergente” – é caracterizado por uma exploração mental de soluções várias, diferentes e originais para um mesmo problema.

A criatividade está intimamente ligada ao pensamento divergente pois é a capacidade que permite fazer algo de novo, lidar com uma situação de modo inédito e original.

Algumas características do pensamento criativo são: 1 – A originalidade – produção de algo novo, descoberta de novas soluções...; 2 – Fluidez – capacidade para imaginar e descobrir várias respostas para um problema; 3 – Flexibilidade – permite um pensamento versátil, flexível e a mudança de estratégia na resolução de um problema» (in www.exames.org/apontamentos/Psicologia/Unid7 - Inteligencia-2.doc - Nov. 2006)

²⁴⁸ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes editores, 1969, p. 47 (título original *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert éditeur, 1962)

numa perspectiva totalmente abstracta, deram origem a uma série de obras realizadas com o título *Segundo a lei do acaso*.



O ACASO CONTROLADO

Jean Arp: *Papel rasgado*, 1934; *desenho rasgado*, 1938; *Collage de Grasse*, 1941-1942. Col. Fundação Arp, Clamart.

Três exemplos das possibilidades do papel rasgado, na obra de Arp. A primeira colagem foi realizada a partir de pedaços de papel pintado e rasgado; a segunda, a partir de um desenho prévio, rasgado; a terceira, a partir de uma fotografia rasgada, da escultura *Concretização humana* (34,5x24,5cm), que pertenceu a Susi Magneli., hoje na Col. Fundação Arp, Clamart. Nesta última, Arp associa pigmento, para que o conjunto adquira uma tonalidade e textura homogênea. O artista utiliza papéis de diferentes cores e texturas, rasga desenhos e obras anteriores e até reproduções e trabalhos de outros autores. Trata-se da exploração do acaso controlado, onde há sempre o lado imprevisível.

Do *ready-made* de Marcel Duchamp à “arte do deixar acontecer” de Arp, André Masson (1896-1987), Michaux (1899-1984) e Cesariny, que, não sabendo de antemão o que pintam, aproximam-se, por essa via, do espírito Zen, designadamente através dos dados imprevisíveis do acaso.

Só se é inteiramente livre perante o acaso – Novalis²⁴⁹

O acaso é o meu Deus – Cruzeiro Seixas²⁵⁰

Na pintura metafísica de Chirico (1888-1978), há praças desoladas, cheias de solidão, melancolia e mistério, com manequins e sonhos de criança; tudo é imóvel, num cenário de torres e arcadas, com personagens estáticos e objectos geométricos, estranhamente reunidos, numa fixidez hipnótica.

²⁴⁹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Edições Quasi, 2005, p. 93

²⁵⁰ Conversa informal com Cruzeiro Seixas

A imagética de Salvador Dali (1904-1989) é servida por uma técnica académica, onde o irreal é tratado com um extremo realismo, que exagera as desproporções e a perspectiva. O pintor representa com uma minúcia obsessiva, as aparências do real transfigurado pela sua capacidade visionária e imaginação delirante.

Se Salvador Dali mantém as características de um espaço cenográfico na sua figuração teatral, diferente é a intenção de Yves Tanguy (1900-1955), ao criar um espaço onírico de infinitude, onde a terra e o céu se confundem e onde os objectos imaginários são representados como se fossem reais, com volume e sombras projectadas. Apesar das afinidades técnicas, o que num é intencional distorção teatral, no outro é pura representação do ilimitado espaço onírico.

Na descendência de Jerónimo Bosch e Salvador Dali, surge o surrealismo visionário de Cruzeiro Seixas, autor de objectos metamorfoseados de irreverência *dada*, como *Luva negra com aparos de escrever*. Os seus desenhos e colagens exaltam a imagética delirante e obsessiva de monstros alados, associados à sensualidade de esculturais corpos juvenis, em cenários de infinito, abismo e vertigem. Sensualidade e erotismo, também nos objectos e nas *grafitagens* de Vespeira, nas *ocultações* de Fernando de Azevedo e na escultura distorcida de António Pedro.

O monstro emerge das trevas na pintura de Max Ernst (1891-1976), que estimula a sua capacidade visionária a partir do poder sugestivo da textura obtida por fricção (*frottage*) e/ou por *decalcomania*, para provocar a livre associação de imagens, através da intervenção do acaso.

Tudo se metamorfoseia na obra de Max Ernst: também aqui o “fantástico” coexiste com o “maravilhoso”. Os veios de uma tábua velha sugerem uma floresta assombrada em *Visão provocada pelo aspecto nocturno da Porta de São Dinis*, 1927²⁵¹; pedras esculpidas passam do estado mineral ao estado orgânico em *O olho do silêncio*, 1943/44; *Euclides*,

²⁵¹ *Visão provocada pelo aspecto nocturno da Porta de São Dinis*, 1927 (in Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, (1965, 1979), p. 29

A propósito, escreveu André Breton: *É igualmente conhecido o papel determinante que (...) desempenharam as “colagens” e as “frottages” de Max Ernst, a respeito das quais lhe dou a palavra:*

“As pesquisas sobre o mecanismo da inspiração, fervorosamente levadas a cabo pelos surrealistas, conduziram-nos à descoberta de certos processos de essência poética, (...) alguns dos quais, em particular a colagem, foram utilizados antes do advento do surrealismo, mas sistematizados e modificados por este, permitiram a alguns fixar no papel ou na tela a fotografia assombrosa do seu pensamento e dos seus desejos. (...) Partindo de uma recordação de infância, em que um painel de imitação de mogno, situado diante da minha cama, desempenhou a função de provocador óptico de uma visão de semi-sono, e encontrando-me, num dia de chuva, numa estalagem à beira-mar, fui impressionado pela obsessão exercida, sobre o meu olhar irritado, pelo soalho cujas ranhuras tinham sido acentuadas por mil e uma lavagens. Decidi-me então a interrogar o simbolismo desta obsessão e, para auxiliar as minhas faculdades meditativas e alucinatórias, retirei das tábuas uma série de desenhos, poisando sobre elas, ao acaso, folhas de papel que comecei a esfregar com lápis de grafite”... (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1969, pp. 324-325)

1945, é um ser que é homem, pássaro, planta e pedra. Na pintura de Ernst, o elemento vegetal transfigura-se em elemento animal e vice-versa.

A viscosidade da matéria alastra no surrealismo informal e abstracto de Mário Cesariny, cuja *despintura-poesia* gera *fantasmas*.²⁵² Entre os surrealistas portugueses, Mário Cesariny e Eurico Gonçalves, foram os que levaram mais longe a prática do *automatismo psíquico*, sem receio de a assumir até às suas mais extremas consequências.

A pintura surrealista de Eurico é sensível à infinitude do espaço onírico de Yves Tanguy, desde *A Lua é um Cristal de Felicidade* (1955), até *Aquém e Além Deserto* (2000), à fixidez hipnótica de Chirico, em *Erosão* (1954), à metamorfose *maxernstiana* em *Heráldica da Noite* (1954), à inocência primordial de Miró em *Pintura*, 1951 e à pintura gestual e caligráfica, de inspiração Zen, de André Masson, Michaux e Degottex (1918-1988), desde o início dos anos 60 até à actualidade.

²⁵² «Vejo-os de olhos marejados de lágrimas», Mário Cesariny citado por Eurico Gonçalves (in “Mário Cesariny e Álvaro Lapa: o encontro inevitável”, Diário de Notícias, 16-03-95)

II.8 – O SURREALISMO E O AMOR: A LINGUAGEM DO DESEJO

*Nós reduziremos a arte à sua
expressão mais simples, que
é o amor – André Breton, citado por
Mário Cesariny,
(in A Intervenção Surrealista, 1966,
p.83)*

Conforme já referimos, após o 25 de Abril de 1974, “Dia da Libertação” de um regime de repressão e censura, nada fazia prever que a exposição, intitulada *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, em 1977, fosse proibida pela autarquia local (Estoril) e alvo de contestação por parte da opinião pública, revelando que a força subversiva do *Eros* continuava a manifestar-se à margem do sistema instituído e contra a chamada “arte bem comportada”.²⁵³

Dez anos mais tarde, em 1987, o pintor surrealista Cruzeiro Seixas convidou o poeta e crítico de arte francês José Pierre a organizar e prefaciar uma exposição com o título *O Surrealismo ou a Linguagem do Desejo*, réplica parcial de uma outra histórica, promovida em Paris, por André Breton e Marcel Duchamp, em 1952.²⁵⁴

No Algarve, a exposição em referência quase passou despercebida, apesar de nela figurarem obras de inegável significado de reconhecidos artistas surrealistas como Bellmer (1902-1975), Camacho (1934), Duchamp, Lam (1902-1982), Matta (1911-1948), Miró, Man Ray (1890-1976), Svanberg (1912-1994), Tovar (1942), Toyen (1902-1980) e outros.

Curiosamente, dez anos mais tarde, em 1997, realizou-se, em Paris, a exposição intitulada *O Surrealismo e o Amor*. Aí se puderam observar pinturas, esculturas,

²⁵³ Exposição comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves, em 1977, a convite do pintor surrealista Cruzeiro Seixas, director artístico da Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol – Estoril. Esta exposição foi interdita no Estoril, por decisão, à última hora, da autarquia local; foi aceite em Lisboa, na S.N.B.A. e foi contestada no Porto, no Museu Nacional Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, sob a direcção do Professor e crítico de arte Fernando Pernes. De sublinhar que o então Secretário da Cultura, escritor David Mourão Ferreira, manifestou a sua adesão à exposição em referência

²⁵⁴ *O Surrealismo ou a Linguagem do Desejo* é o título de uma exposição organizada e prefaciada pelo poeta e crítico de arte francês José Pierre, na Galeria d’ Arte de Vila Moura, no Algarve (de 4-07-87 a 02-08-87)

desenhos colagens e fotografias surrealistas alusivas ao Amor.²⁵⁵ À imagem do que havia sido feito antes, no penúltimo número da revista *Revolução Surrealista*, em finais de 1929,²⁵⁶ o catálogo apresenta um inquérito sobre o Amor, onde também respondem os pictores-poetas surrealistas portugueses Artur do Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny de Vasconcelos e a escultora e poetisa Isabel Meyrelles (1929).

*Nadja*²⁵⁷ de André Breton, em 1928, concentra em si o sentido do “maravilhoso”. A heroína ilustra o pensamento do poeta, inteiramente voltado para a grande fonte de inspiração surrealista: o Amor. Em *Nadja* encontra-se a sua definição concisa da concepção de beleza: “A beleza será convulsiva ou não será”. Noção posteriormente aprofundada pelo autor, em *O Amor Louco*, em 1937, obra intensamente lírica e reflexiva sobre a magia do amor, inspirada em Jacqueline Lamba, sua segunda mulher, que conhecera em 1935, acreditando ter encontrado, finalmente, o “amor único” que sempre idealizou. Dessa relação nasceu uma filha chamada Aurora.

O inconsciente e o sonho, segundo as teorias freudianas, influenciaram Breton, que definiu, no *manifesto* de 1924, o objectivo do surrealismo como *resolução (...) (de) dois*

²⁵⁵ Exposição *Le surréalisme et l'amour*, Pavillon des Arts (6 de Março a 18 de Junho), Paris 1997. Comissários: Béatrice Riottot El-Habib e Vincent Gille; Introdução de Vincent Gille. Entre os autores representados figuravam vários “cadavres-exquis” e obras de Arp, Bellmer, Jean Benoît, Victor Brauner, André Breton, Elisa Breton, Jorge Camacho, Augustin Cardenas, Joseph Cornell, Salvador Dali, Lise Deharme, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Aube Elléouët-Breton, Max Ernst, Libor Fára, Luís Fernandez, Wilhelm Freddie, Gherasim Luca, Alberto Giacometti, Giovanna, Jean-Michel Goutier, Jane Craverol, Simon Hayter, Maurice Henri, Jacques Hérold, Georges Hugnet, Valentine Hugo, Greta Knutson, Tzara, Marcel Jean, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba, Dora Maar, René Magritte, Georges Malkine, Man Ray, André Masson, Matta, Miró, Pierre Molinier, Méret Oppenheim, Wolfgang Paalen, Mimi Parent, Roland Penrose, Perahim, Francis Picabia, Picasso, Bona Pieyre de Mandiargues, Jean-Claude Silbermann, Jindrich Styrsky, Max-Walter Svanberg, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, Toyen, Clóvis Trouille, Raoul Ubac, Remedios Varo, Lizarraga (Remedios Varo).

²⁵⁶ *La Révolution Surréaliste* deixa de aparecer em finais de 1929, mas a peça de resistência do seu penúltimo número consiste num inquérito – dos mais livres – “sobre a sexualidade”, com o fim de estabelecer a “parte da objectividade”, “as determinações individuais” e o “grau de consciência” susceptíveis de existir neste domínio. O último número concluirá com um inquérito sintético ainda mais significativo. Este inquérito continua aberto, e poderia ser dirigido a cada um dos nossos auditores. Eis o questionário: - “Que espécie de esperança lhe inspira o amor? Como concebe a passagem da ideia de amor ao facto de amar? Sacrificaria ao amor a sua liberdade? Fê-lo? Consentiria, para não desmerecer do amor, em abandonar, se fosse preciso, uma causa que se sentia na obrigação de defender? Aceitaria não vir a ser quem poderia ter sido, se só a esse preço pudesse saborear plenamente a certeza de amar? Como julgaria um homem capaz de ir até à traição das suas convicções para agradar à mulher que ama? Uma tal prova pode ser pedida? Obtida? Reconhecer-se-ia o direito de se privar algum tempo da presença do ser amado, sabendo a que ponto a ausência é exaltante para o amor, mas reconhecendo a mediocridade de um tal cálculo? Acredita na vitória do amor admirável sobre a vida sórdida ou da vida sórdida sobre o amor admirável?” – Breton, André – *Entrevistas* (Conversas de André Breton com André Parinau transmitidas entre Março e Junho de 1952 em 16 emissões da Radiodifusão Francesa. Prefácio e tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Salamandra, 1994, pp. 142, 143

²⁵⁷ Breton, André, *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928. A obra foi reeditada em 1963, numa versão inteiramente revista pelo autor

*estados, aparentemente (...) contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer.*²⁵⁸

Nessa época, independentemente do profundo desejo de acção revolucionária, no sentido da libertação total do homem, a concepção do Amor é exaltada ao máximo. *Amor, Liberdade e Poesia* são as três palavras emblemáticas que Cesariny elegeu, para caracterizar a “aventura surrealista”, ironicamente comparadas com a “máxima” da Revolução Francesa: *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*.

Hands of Love foi título de um manifesto²⁵⁹ de protesto contra as acusações de “imoralidade” de que foi vítima Charlie Chaplin (1889-1977), criador de *Charlot*, o herói-poeta do Amor, tema a que Éluard (1895-1952), Desnos (1900-1945) e Baron (1905-1986) dedicaram os seus mais belos poemas.

Também o jovem padre Gegenbach foi calorosamente recebido pelos surrealistas, depois de ter escrito para a revista *La Révolution Surréaliste*, órgão oficial do movimento, um texto onde confessa ter estado à beira do suicídio, por desespero de amor.

Em 1928, Breton e Aragon (1897-1982) celebraram, no nº 11 da mesma revista, o *Cinquentenário da Histeria*: a mulher, o amor e as “atitudes passionais”. A histeria, considerada como um meio de expressão extrema, é aí abordada num texto ilustrado com fotografias de Charcot, neurologista, director do Hospital de La Salpêtrière, em Paris, professor de Freud.

Na descendência de Antonin Artaud, mas de forma menos vaga, Salvador Dalí quis adoptar as descobertas do surrealismo, ao passar da teoria à prática. O *automatismo* não se aplica à sua obra, mais relacionada com a transformação da visão paranóica do mundo exterior, em nome do desejo; a união da arte e da vida ou do comportamento humano.

Apoiando-se na tese de Jacques Lacan²⁶⁰, Dalí fundamenta toda a sua atitude no método espontâneo *paranóico-crítico*²⁶¹ por ele desenvolvido, e na psicanálise.

²⁵⁸ Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1969, p. 36

²⁵⁹ *O puritanismo americano vem ao de cima. Um grupo de escritores surrealistas franceses ergue-se, todavia, em defesa de Chaplin, num manifesto intitulado “Hands of Love” redigido em inglês por Aragon, e assinado por Éluard, Breton, Man Ray, Desnos, Crevel, Georges Sadoul, Tanguy, Prevert, Queneau, etc.* – (in António, Lauro, *A vida e os filmes de Charles Chaplin* – (PDF_Noticias/VIDA_FILMES_CHAPLIN_LauroAntonio.pdf), Nov. 2006

²⁶⁰ Lacan realizou investigações, sustentando a tese *Da psicose paranóica na sua relação com a personalidade*, obtendo o diploma de médico legista. Reabilitou as teorias freudianas. Compara a estrutura do inconsciente com a articulação linguística e define a construção do sujeito através de conceitos, como o imaginário, o simbólico e o real. Apresenta o sonho como elemento constitutivo do inconsciente; o sonho enquanto metáfora, susceptível de várias interpretações, fonte inspiradora do “pensamento divergente”, sinónimo de criatividade.

Possuído por um humor demoníaco, criou imagens ambíguas de *paranóia crítica*, cuja aparência se desdobra em múltiplos significados: a *mulher gaveta*, a *girafa incendiada*, carnes que incham e adelgaçam, carnes flácidas, sustentadas por muletas (símbolos de impotência sexual), sombras muito longas, projectadas até ao infinito, relógios moles parados no tempo, abismos insondáveis. Imagens que, segundo as suas próprias palavras, são “fotografias de sonhos pintadas à mão”.²⁶²

Um exemplo que ilustra esta concepção paranóica é a *instalação* intitulada *May West*, no Museu Dali, em Figueras, sua terra natal.

A visão delirante do realismo torna o pintor super-realista. Dali não transforma o objecto, mas a visão do objecto, de numerosas maneiras.

*To-tal-men-te im-po-ten-te*²⁶³, assim se declarou perante a obra grandiosa que quis realizar, a partir de recordações de infância e da utilização de um vocabulário visual, onde os elementos se repetem obsessivamente, com um “potencial significado”, como os relógios moles, as muletas, as gavetas, as formigas, o gafanhoto, o elefante com patas de aranha, o caracol, os ovos estrelados, as matérias moles, viscosas e orgânicas, como as fezes e o esperma.

Em criança, sentia-se atraído pelas costas lisas e nuas da ama e, mais tarde, pelas nádegas da irmã Ana Maria, que despertaram no pintor o desejo de *sodomia*, intensificado ao apaixonar-se por Gala, que personifica a mulher dos seus sonhos.

Lacan qualifica a identificação a partir do que chamou “estado do espelho”, “processo inaugural” da imagem reflectida, onde o “eu” se vê a si próprio (in: www.evene.fr/celebre/biographie/jacques-lacan-926.php / www.interseccaopsicanalitica.com.br/art141.htm)

²⁶¹ *Foi, diz Dali, por um processo nitidamente paranóico que foi possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objecto que, sem a menor modificação figurativa ou anatómica, fosse ao mesmo tempo a representação de outro objecto absolutamente diferente, e também ela desprovida de qualquer espécie de deformação ou anormalidade que pudesse denunciar qualquer arranjo. (...)*

A imagem dupla (cujo exemplo pode ser o da imagem de um cavalo que é ao mesmo tempo a imagem de uma mulher) pode prolongar-se, continuando o processo paranóico, dado que a existência de outra ideia obsessiva será então suficiente para que surja uma terceira imagem... – (in Breton, André, Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Moraes editores, 1969, p. 323)

Freud pensava que o inconsciente é um conteúdo psíquico que já não pode voltar à consciência de onde foi expulso. Fez nascer uma psicologia das profundidades (...) por ele sabemos que o psíquico não coincide com o consciente, porém eu teria podido ser para ele a prova viva e fundamental de que a paranóia, que é uma das formas mais extraordinárias do inconsciente irracional, pode perfeitamente animar os mecanismos racionais e fertilizar o real com uma eficácia tão considerável como a lógica experimental. O delírio paranóia-crítico é uma das fórmulas mais fascinantes do génio humano. Freud era sem dúvida demasiado velho para pôr em causa os seus temas e abrir o campo de novas experiências (in Dali, Salvador, Como me tornei Dali, as confissões inconfessáveis de Salvador Dali, apresentadas por André Parinaud. Lisboa: Editorial Futura, 1975, p. 159)

²⁶² Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 44

²⁶³ Néret, Gilles, *Dali*, Taschen, 2006 (ISBN-13:978-3-8228-6133-2 / ISBN-10:3-8228-6133-2), p. 28

As formas fálicas sem erecção tornam-se flácidas, apoiadas por muletas, símbolos de impotência sexual, em *Girafa incendiada*, de 1936, que simboliza um pênis excitado, em confronto com outros caídos, como troféus da mulher castradora.

O *Grande masturbador*, de 1929, é um auto-retrato mole, que ressurgue em *Persistência da memória*, datado de 1931. Os relógios moles como o queijo camembert adquirem a configuração do suporte (sobre a máscara, sobre a esquina da mesa, e sobre o galho de árvore) e tornam-se comestíveis, crivados de formigas.



Salvador Dali: *O Grande Masturbador*, 1929. Óleo s/ tela; 110x150 cm
Doação de Dali ao Estado Espanhol.

O encontro memorável de Salvador Dali com Gala é evocado nesta paisagem de infinito da Catalunha, bem como em *O Grande masturbador*, onde um lívido rosto feminino, de faces rosadas e longas sobrancelhas, surge junto ao inerte sexo masculino, imaculado como a flor de liz, que figura num outro quadro, no mesmo contexto amoroso.

Simultaneamente dura e mole, feiticeira e criança, mãe e filha da imaginação daliana, Gala representa o êxtase do enigma do desejo sexual que, presumivelmente, o pintor-voyeur não chegou a concretizar, senão em visão paranóica ou sonho.

O *enigma do desejo*, de 1929, em homenagem à mãe, representa uma monstruosa matriz, qual rochedo esburacado pela erosão da água e do vento. Mãe-mulher-feiticeira-criança, Gala é a deusa protectora e intocável, que Dali exalta, adora e mitifica na sua obra. O encontro com Gala proporcionou-lhe a sublimação do pavor da sua impotência, permitindo-lhe o acesso à dimensão espiritual do Eros, através da visão paranóica e delirante do corpo da mulher amada.

Se André Breton condena a libertinagem, enquanto atitude leviana, irresponsável, o pior inimigo do sublime amor único, que sempre defendeu, Luís Pacheco considera-se “mais

do que um homem livre, um libertino”. À maneira de um “acto de contrição”, confessa, batendo com o punho no peito: *Sou abjecto, abjecto, abjecto*.²⁶⁴

Opondo-se à abjecção de Luís Pacheco e de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas cita, frequentemente este último, no que lhe parece mais digno de admiração: *Os bois puxam para a frente; os homens puxam para cima*»; e acrescenta: *Eu sempre puxarei para cima*.²⁶⁵

A vida e a obra de Cesariny manifesta-se na fusão dos contrários, quer no plano mais rebaixado, abjecto ou “desmerecido”, segundo Breton, quando afirma que vive “ao nível das priscas dos outros”²⁶⁶, quer no plano mais elevado, quando escreve: *...queria de ti um país de bondade e de bruma, queria de ti o mar de uma rosa de espuma....*²⁶⁷ No seu caso, “o que está em cima é igual ao que está em baixo”. Autor do admirável poema de amor *Corpo Visível*, Mário Cesariny sempre exaltou a linguagem do desejo, chocando e escandalizando a mentalidade burguesa. Por ofensas à moral vigente ou, na versão oficial, por vagabundagem, foi várias vezes preso.

Pela sua vastidão e complexidade, o erotismo é um tema inesgotável, que a sociedade ainda não aceita com naturalidade. A força subversiva, transgressora e transformadora do *Eros* choca, inevitavelmente, com qualquer ordem social estabelecida.

“Mudar a vida” (Rimbaud) e “transformar o mundo” (Marx), são duas expressões que os surrealistas tentaram conjugar numa só²⁶⁸; preconizam *L’imagination au pouvoir* do movimento de contestação estudantil e social de *Mai 68*, em França.

Para “mudar a vida”, a linguagem do desejo questiona-se, nos seus múltiplos aspectos. Os surrealistas elegeram o marquês de Sade (1740-1814) como seu mestre. Sade é

²⁶⁴ Conforme o ouviu de viva voz, o então jovem Eurico Gonçalves, no início dos anos 50

²⁶⁵ In Cesariny, Mário, *Pena Capital*, Assírio & Alvim, 1999, p. 103 (1ª edição 1982). No final do livro, o autor refere: *Os textos deste livro foram escritos de 1948, como o poema “Corpo visível”, a 1976, como em “Informação Cancional ao Poema, Nemésio”, com excepção do poema “Este fresco jardim”, que é de 1942 e fecha o livro*

²⁶⁶ Ref. capítulo II.6.3, *Surrealismo Abjeccionismo*

²⁶⁷ Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação* – “discurso sobre a reabilitação do real quotidiano”, XI-XII. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981, p. 98

²⁶⁸ Entrevista de Francis Dumont a André Breton (Combat, 16 de Maio de 1950):

F. D. – *Que lugares ocupam na hierarquia das suas preocupações os dois projectos de libertação do homem?*

A. B. – *As duas necessidades que sonhei outrora em transformar numa só: “transformar o mundo”, segundo Marx, “mudar a vida”, segundo Rimbaud, foram-se afastando e opondo cada vez mais ao longo dos últimos quinze anos, mas não desesperei que voltem a encontrar-se...* (in Breton, André, *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 276)

“surrealista no sadismo”²⁶⁹, em *120 dias de Sodoma*, *Diálogo entre um padre e um moribundo*, *Justine e os infortúnios da virtude* e *A filosofia da alcova*; obras literárias ilustradas por Bellmer (1902-1975), Magritte (1898-1967), Leonor Fini (1908-1996) e Man Ray (1890-1976), entre outros.

*Da erótica sádica que concebe todas as formas possíveis da perversão, o surrealismo não retém senão a força do desejo. A liberdade com que os surrealistas sonham não é a que faz da mulher uma cadela.*²⁷⁰

Breton legitima o pensamento de marquês de Sade, para quem *a liberdade é uma questão de vida ou de morte. (...) Por ter querido devolver ao homem civilizado a força dos instintos primitivos, por ter querido libertar a imaginação amorosa e por ter lutado desesperadamente pela justiça e a igualdade absolutas, o marquês de Sade esteve preso quase toda a vida...*²⁷¹

Um século antes de Freud, Sade exaltou a libido como reserva energética da imaginação. Afirma que, no mais profundo de nós próprios, se manifesta uma insaciável nostalgia de infinitos prazeres, bem como a vontade de destruir todos os preconceitos ou barreiras mentais que os contrariam. Por seu turno, Freud²⁷² ensinou-nos que, graças ao mecanismo da sublimação do desejo, a energia libidinosa pode metamorfosear-se em fonte de toda a criação artística e intelectual. Sade, numa perspectiva (a)moral e dialéctica; Freud, numa perspectiva psicanalítica. Duas formas convergentes de abordar o Amor: o sádico-masquista e o erótico-sensual. Complexo, recalcado e onírico, o amor confronta-se com a rigidez do sistema normativo. No estilo literário de Sade, há uma grande audácia da expressão directa da imaginação delirante e libertina do desejo sexual e do prazer, que desafia as normas rígidas da moral conservadora. ...*O surrealismo tudo fez para derrubar os tabus que impedem a abordagem livre do mundo sexual, (...) incluindo as perversões.*²⁷³

Autores como Sade (1740-1814) e Bataille (1897-1962) abordam a fronteira do erotismo entre a vida e a morte. Bataille procura *descobrir na criação artística tudo aquilo que a realidade recusa.*²⁷⁴ Ambos prescindem de quaisquer escrúpulos da tradição humanista, para explorar a negação dos seus princípios.

²⁶⁹ *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs* (direcção Adam Biro e René Passeron), Office du Livre (Suiça), 1982, p. 372

²⁷⁰ Ibidem

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Freud, S., *L'Interprétation des Rêves*. Paris: PUF, 1999

²⁷³ Breton André, *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, pp. 144, 145

²⁷⁴ Moraes, Eliane Robert, *Lições de Sade. Ensaio sobre a imaginação libertina*, ed. Iluminuras, 2006 (entrevista com Floriano Martins, Brasil – (www.revista.agulha.nom.br, Fevereiro 2007)

A grande maioria dos autores surrealistas devolvem-nos a ideia de redenção pelo amor. A leitura que fazem do “marquês” concentra-se sobretudo nos domínios do desejo e da sua exaltação. A prodigiosa imaginação de Sade provoca a realidade para a tornar mais viva, mais real ou super real.

É nesta perspectiva que Eurico entende a conjugação do erotismo e do surrealismo, ao substituir “o princípio da realidade” objectiva, pelo “princípio do prazer” subjectivo. Dos seus “cadernos de juventude”, 1950-1951, reproduzimos o seguinte manifesto manuscrito:



não ter quaisquer
palavras
ser uma câmara
fotográfica
gravar todos os mo-
vimentos
sem asteriscos de
mais ou menos pontos
Depois mexer a língua
por todas as concar-
dades
Viajar em vez de
escrever cartas
e quando estas
só - na - volta - do - correio
Fazer touradas
quando se deseja
o sangue

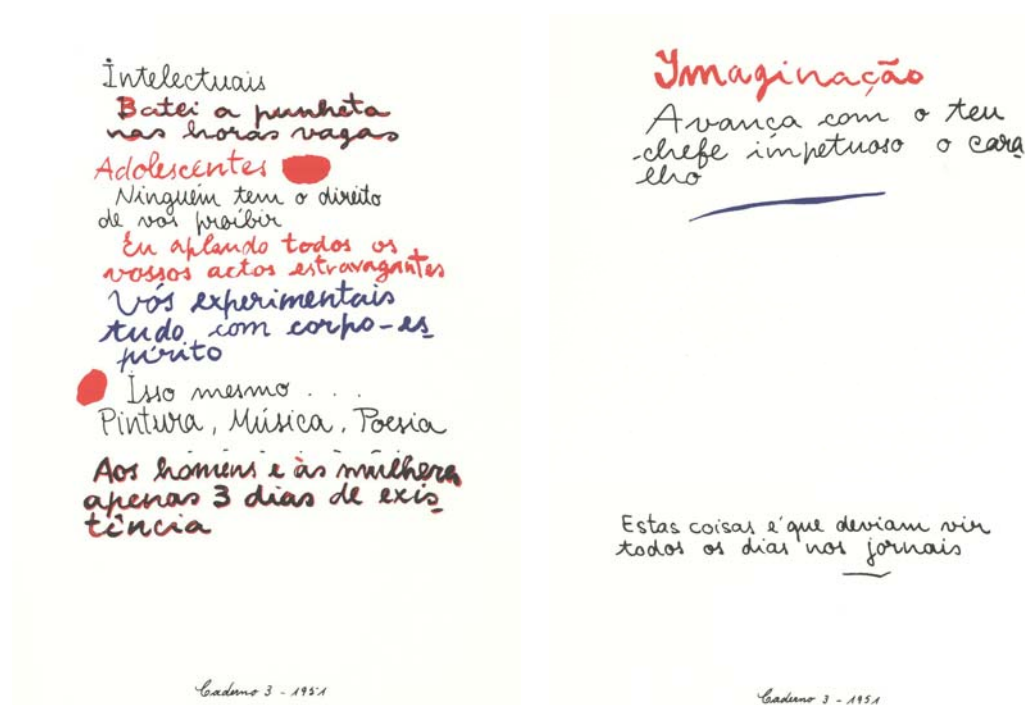
Caderno 3 - 1951

brincar aos cow-boys
quando se tem
orgulho
Saltar das cordas aos tra-
peços assim que o sexo
que temos nas pernas e
nos braços o deseja
o de resto
Temos a mulher
um veículo interesse
fante
E temos o homem
O Tarzan das costas
musculadas
Ló Muito Antes
Aparecem as meninas
e os meninos que
andam de mãos dadas

Caderno 3 - 1951

O menino mexe
no rabinho da frente
da menina "que Bon"
A menina levanta
a saia desce a calcia
E a pilinha se põe
uma coisa muito fina
até que
Não podendo mais
O culote é molhado
Os velhos deixaram
de ter fúria para serem
Sábios (de la finalité des
choses)
As crianças hoje brincam
sem maldade* embora lá-
ja uma educação.
Assim mijam nas pernas
das meninas e fazem regos.

Caderno 3 - 1951



Eurico: Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos²⁷⁵ (“cadernos de juventude” / Manifesto)

Tal audácia juvenil não passou despercebida a Mário Cesariny, que declarou ao autor “que gostaria de ser capaz de o ler publicamente em voz alta”. Mas a censura dificultava a divulgação de textos como este, e os “cadernos de juventude” só vieram a ser publicados 45 anos mais tarde.²⁷⁶

Quando distribuído pela primeira vez, em 1977, o *manifesto* não deixou de provocar reacções de contestação na imprensa.²⁷⁷

Cada vez mais envolvida na capacidade de promover diversos modos de pensar e sentir, a aventura dos surrealistas não só não tem fim, como reabilita o encontro com os ritos e a magia das artes e das culturas ditas primitivas. Ao longo da História da Arte, não faltam exemplos de expressão erótica nas artes “primitivas” e populares, na Antiguidade grega e romana, na civilização Maia pré-colombiana, na escultura negro-africana e na arte oriental da Índia, China, Japão e Oceânia.

O erotismo da arte contemporânea ocidental foi eloquentemente exibido numa notável exposição internacional, realizada em 1968-1969, na Suécia, com obras de Picasso, Dali,

²⁷⁵ Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos*. Lisboa: Edições Prates, 1995

²⁷⁶ Gonçalves, Eurico, *Eurico Narrativas de Sonhos e Textos automáticos – cadernos recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995

²⁷⁷ Aquando da exposição organizada e prefaciada pelo autor, *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*. Estoril: galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes / Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977

Delvaux, Leonor Fini, Bellmer, Dubuffet, Masson, Matta, Man Ray, Svanberg e outros, maioritariamente surrealistas.²⁷⁸

Os desenhos eróticos de Picasso reabilitam, em grande parte, o homem “primitivo” ou o “bom selvagem”, de uma “época de ouro” perdida.

*A arte, como a revolução, é uma violência corporal, implicada na própria transformação física e psíquica do homem. Carne, fornicção, tortura e êxtase fazem parte da vivência do próprio corpo: espécie de “teatro da crueldade” que, segundo Antonin Artaud, põe o homem organicamente em causa.*²⁷⁹

A revolução social não se faz sem a revolução sexual, pois, tanto uma como outra, visam a emancipação da mulher e do homem.

*A Igreja, ao pretender des-sexualizar o mundo, mais não conseguiu do que atribuir à sexualidade o sabor do pecado. Motivado pelas tentações do diabo e a atracção do fruto proibido, o desejo irrompe espontaneamente, mesmo contra os princípios rígidos da moral cristã. A pintura de Clovis Trouille representa “belas pecadoras, ajoelhadas no confessionário, oferecendo os lábios ao seu confessor e mostrando, por vezes, as suas coxas brancas, apertadas com ligas e meias pretas”. “As freiras que os jejuns matavam de histerismo”, escreveu o poeta Cesário Verde.*²⁸⁰



Clovis Trouille: O confessor,
1948

Evoquem-se, mais uma vez, as admiráveis cenas orgíacas do *Jardim das delícias*, de Jerónimo Bosch, numa época em que o homem cristão se dividia entre as tentações dos prazeres mundanos e a “salvação”. Visionário e subversivo, Bosch contribuiu para a desocultação de todo um processo mental obscurantista, ao abrir as portas do subconsciente. O pintor convida-nos a mergulhar nas trevas, para encontrarmos a luz

²⁷⁸ Gonçalves, Eurico, “O erotismo na arte moderna portuguesa”, in *Sexologia em Portugal*, II Vol., coordenação de Francisco Allen Gomes, Afonso de Albuquerque, e J. Silveira Nunes. Lisboa: Texto Editora, 1987, p. 47 – 57

²⁷⁹ Idem, p. 50

²⁸⁰ Idem, p. 48

redentora, capaz de abrir novos caminhos e proporcionar novas alegrias. *Ao conjugar o real e o imaginário, o visível e o invisível, a luz e a sombra, o prazer e a dor, a vida e a morte, a arte fantástica e o surrealismo revelam obsessões sexuais que atingem o delírio e a suprema fantasia.*²⁸¹

Através do desenho, pintura, recorte e colagem, a imagética surreal de Paula Rego assimila valores de *banda desenhada* e ocupa-se da “desocultação” freudiana de reminiscências da infância. A pintora coloca-nos perante situações de perversão sexual infantil, com colegas, bichos e personagens grotescos, retirados de contos tradicionais populares, que inspiram a sua nova-figuração narrativa.



Paula Rego: *A filha do polícia*, 1987. Acrílico s/ papel, s/ tela; 213,4x152,4cm. Col. Saatchi, Londres.

A atitude corporal e a expressão fisionômica associadas ao modo como a filha se aplica a engraxar a bota do pai, símbolo fálico da autoridade masculina. A perversão infantil e juvenil é uma temática frequentemente abordada na obra de Paula Rego, cujo realismo sensual e libidinoso evoca, por vezes o surrealismo cenográfico de Balthus. Em ambos os casos, a presença do felino é emblemática.



Cruzeiro Seixas e Paula Rego: *cadavre-exquis*, s/ título, 1974. Tinta-da-china s/ papel, 35x25 cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda (ex-Col. Cruzeiro Seixas).

A imagética minuciosa, luxuriante e ornamental de Paula Rego contrasta com a nudez de corpos masculinos entrelaçados, apoiados em “discos voadores”, que pairam, sobre uma extensa planície, como num sonho.

(pairar, segundo Freud, é uma forma sublimada de exprimir a satisfação sexual).

Em baixo, em terra de silêncio e abandono, o vigoroso cavalo de frondosa cauda, rodeado de sinistras asas de morcego, acentua a “inquietante estranheza” entre a vida e a morte.

²⁸¹ Idem, p. 49

Relacionáveis com a sensualidade e o erotismo são os pequenos monstros, modelados em barro, de Isabel Meyrelles, e a pintura das séries *Cavaleiro Azul*, 1971, e *Variações sobre um tema de Fuseli*, 1973, de António Areal, que cita o pintor do século XVIII / XIX.²⁸² O pequeno monstro acorçado sobre o ventre da *Bela Adormecida*, ilustra o pesadelo. O pintor capta os esgares do demónio opressor, em rígidas composições compartimentadas, que exprimem terror e sedução. Mário Cesariny dedica-lhe os seguintes versos: *Como alquimista trabalhaste o informe (...) / O contacto contigo era o difícil / Contacto da agulha com a lã / Ouvir-te era quase insuportável / a ti próprio mordias sanguinário / em ti as duas aves a vermelha e a branca / Devorando-se uma à outra por inteiro....*²⁸³



António Areal: *Variações sobre um tema de Fuseli*, 1973, técnica mista; 70x82cm.



Isabel Meyrelles: sem título, 1970. Terracota; 14x22x8,5 cm (A partir de desenho de Cruzeiro Seixas) Ex-Colec. Cruzeiro Seixas / doação Engenheiro João Meyrelles. Famalicão: Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo



Cruzeiro Seixas: *A arte medonha da paixão*. Desenho à pena, 1981. Na linguagem visionária de Cruzeiro Seixas não há arte sem sombra e sem mistério. A sombra oculta o que a luz desvenda; a luz que irradia da treva.

²⁸² Ver: PARTE II. REFERÊNCIAS PRIMORDIAIS DO SURREALISMO PORTUGUÊS E INTERNACIONAL / II.2 – ANTECEDENTES HISTÓRICOS: A PINTURA EUROPEIA, VISIONÁRIA E FANTÁSTICA

²⁸³ Cesariny, Mário, poema dedicado a António Areal, (in *Jornal Novo*, Lisboa (28-08-78), um mês depois da morte do pintor, em Julho de 1978

No “surrealismo irreverente” de Cruzeiro Seixas assinalem-se os desenhos e as colagens, que representam corpos esculturais de adolescentes, metamorfoseados e projectados em espaços de vertigem, abismo e infinito.

O Garfo Amoroso, de 1949, é um retrato imaginário de Cruzeiro Seixas, o *erotismo ocultista, a magia dos objectos*, desenho-poema-homenagem de Pedro Oom.

António Pedro, autor de pinturas e pequenas esculturas que exprimem um erotismo lascivo e contagiante, integra-se num surrealismo cenográfico, teatral, de raiz expressionista.



Pedro Oom: *Retrato de Artur do Cruzeiro Seixas – o erotismo ocultista, o garfo amoroso.*

Tinta-da-china s/ papel; 20x13cm. Ex-Col. Cruzeiro Seixas / Col. Fundação Cupertino de Miranda.



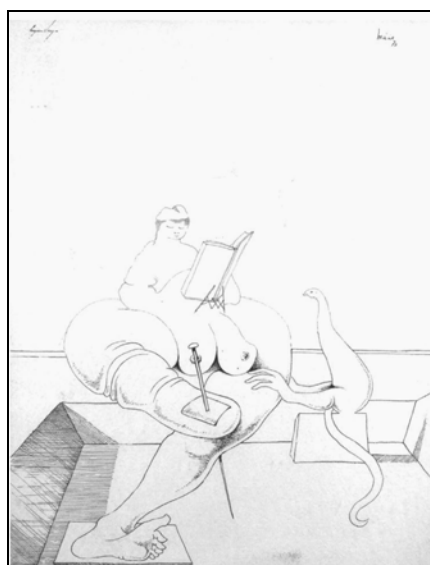
António Pedro, (c. 1952). Bronze; 40x20x21cm. Não datado / não assinado; Col. Particular. O original, em barro, foi inutilizado na passagem a bronze, editada pela Galeria 111 (6 exemplares) Surrealismo de raiz expressionista, contorcido, sensual e erótico, que aborda o monstro como figura semi-animalesca, semi-humana.

Ao surrealismo e ao erotismo se reporta a imagética de personagens perversas, minuciosamente desenhadas e coloridas por Mário Botas (1952-1983), as formas moles do

universo onírico de Raul Perez (1944), as ilustrações de poemas, sonhos e textos automáticos, de 1950-1951 e o desenho *Orgasmo Cósmico* – *Homenagem a Wilhelm Reich*, de 1959, de Eurico, e, próximo do espírito mágico das artes primitivas, a viscosidade orgânica da pintura lacerada, informal e abstracta de Cesariny, que explora a intervenção do acaso, no alastramento de tintas, vernizes e colas, na sobreposição de texturas, transparentes e opacas, na fusão de pigmentos, estridentes e neutros, e na incisão de grafismos elementares.



Cruzeiro Seixas e Raul Perez:
cadavre-exquis, s / título 1975. Tinta-da-china s/ papel; 29x20,5cm. Ex-Col. Cruzeiro Seixas / Col. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, Centro de Estudos do Surrealismo.

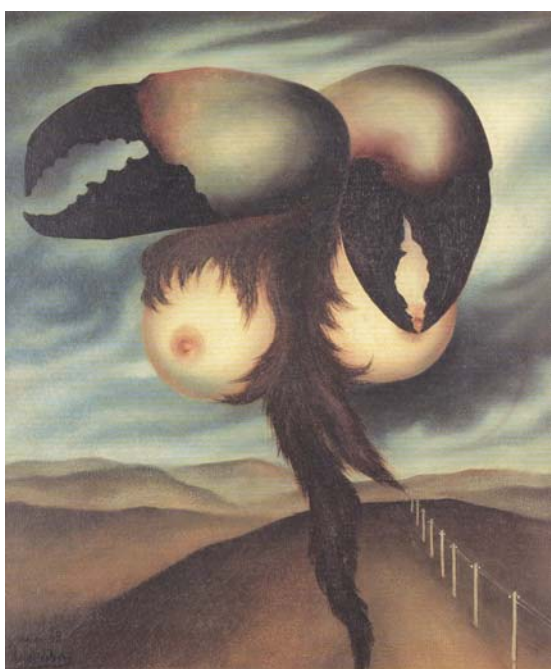


Cruzeiro Seixas e Mário Botas:
cadavre exquis, s/ título. Tinta-da-china e lápis de cor; 29x23cm. Ex-Col. Cruzeiro Seixas / Col. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, Centro de Estudos do Surrealismo.



Eurico: *Orgasmo Cósmico*, 1959. Desenho à pena e tinta-da-China; 206x285mm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo (CES). Ex-Col. E.G. Desenho automático integrado na exposição colectiva *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, 1977 (Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol / Lisboa: S.N.B.A. / Porto: Museu Nac. Soares dos Reis).

Da figuração erótica e fantasmagórica do final dos anos 40, um outro pintor surrealista, Vespeira, transita da articulação de pequenas figuras-signos para uma escrita de ritmo tenso e sincopado que, em posteriores composições abstractas-líricas, criam um *espaço elástico* e sensual.



Marcelino Vespeira: *A notícia violentada*, 1948.

Óleo s/ cartão prensado; 55x46cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

O espírito da colagem metafórica surrealista evidencia-se na concepção desta pintura a óleo, que joga com a livre associação de duros, agressivos e obscuros elementos fálicos, que contrastam com a alvura sensual dos seios femininos, pairando numa paisagem de infinito. O poder sugestivo da imagem exprime erotismo e violência sádica.

Colecção Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão.

*Representa o complexo Sado-masoquista, mediante o contraste de objectos duros, ponteagudos, com objectos moles. Redondos – membros de crustáceos apertando mamilos, conjunto ameaçador, que se (ergue) numa paisagem desértica, atravessada por um fio de telégrafo. Neste quadro, todos os objectos se identificam.*²⁸⁴

²⁸⁴ Gonçalves, Rui Mário, *História da Arte em Portugal* (Vol. 13). Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 57

**PARTE III. A PESSOA E A PERSONAGEM NOS SEUS
CONTEXTOS: EURICO POETA, PINTOR, PROFESSOR,
ENSAISTA E CRÍTICO DE ARTE**

A pessoa e a personagem nos seus contextos (familiar, sócio-cultural, e artístico): Poeta, pintor autodidacta, formador no âmbito da educação artística e crítico de arte, membro da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte); autor dos livros: *A Pintura das crianças e nós*, Pais, Professores e Educadores, Porto Editora, 1976; *A Arte Descobre a Criança* e *A Criança Descobre a Arte* (4 volumes), Raiz Editora, 1991-1993; *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*, Edições Prates, 1995; *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, Editora Quasi, Famalicão, 2005.

Ilustrou: *História Trágico Marítima*, edições Afrodite, 1971; *Rainhas Cláudias ao Domingo*, de Virgílio Martinho, Contexto Editora, 1982, *Canções de beber*, de Fernando Pessoa, Edições Tiragem, 1997; *Antologia / Língua Portuguesa*, 5º ano, 2º Ciclo, Raiz editora, 1997.

Expondo desde 1954, foi, entre outros, prefaciado por personalidades ligadas ao Surrealismo.

Foi dos primeiros a defender valores de difícil aceitação que, nos anos sessenta, eram discutidos ou recusados em salões colectivos (casos de Cesariny, Álvaro Lapa, António Sena e Joaquim Bravo) hoje referenciados e consagrados pela crítica mais jovem.

No campo da investigação do signo e da escrita gestual e não só no âmbito específico do Surrealismo, comissariou e prefaciou exposições e publicou inúmeros artigos sobre artistas e poetas portugueses e estrangeiros, muitos deles relacionáveis com o espírito zen.

III.1 – CONTEXTO FAMILIAR, SÓCIO-CULTURAL E ARTÍSTICO. ENCONTRO COM O SURREALISMO. RECUSA DO ENSINO ACADÉMICO: PINTOR AUTODIDACTA. ENCONTROS INTERIORIZADOS COM PERSONALIDADES, ARTISTAS, POETAS E FILÓSOFOS

Eurico Manuel de Melo Gonçalves nasceu em Abragão, Penafiel, em 1932.

Poucos anos da sua vida foram vividos na terra natal, onde, todavia, passou uma infância feliz, cujas recordações se projectam na sua obra. Tendo sido o pai professor em Lisboa, aqui estudou e se fixou, desde muito novo até à actualidade.

Nos anos 40, na ausência do pai, a doutorar-se na Suíça, o tio Bernardo, seu irmão, solteiro e licenciado em Ciências Biológicas, foi o encarregado de educação dos sobrinhos, com quem manteve uma óptima relação afectiva, exercendo uma acção preponderante na sua educação. Sendo uma personalidade aberta, esclarecida, comunicativa e muito sociável, proporcionou-lhes um ambiente favorável à formação literária e artística.

Eurico e os irmãos admiravam o tio pela generosidade, capacidade de diálogo e abertura de espírito, gostando de confrontar as suas ideias com as dos outros, com profundo sentido das relações humanas, que respeitava a todos os níveis. Afirmava-se um verdadeiro democrata, na oposição ao regime de Salazar, contrapondo-se ao irmão (pai dos sobrinhos), salazarista convicto, com quem teve acesas discussões ideológicas e familiares. A sua personalidade era, em muitos aspectos, exemplar, estimulante, influente e até fascinante, sobretudo para os sobrinhos, que considerava seus verdadeiros amigos. Em plena adolescência, Nuno, o mais velho, estudava medicina e tocava piano (Beethoven, Chopin, Debussy, Bela Bartock); Eurico pintava; Maria Dulce e Rui Mário liam e escreviam, interessando-se por romance, poesia e ensaio.

Durante a infância, as férias eram divididas entre a praia de Espinho e Abragão, aldeia natal (hoje Vila), no norte de Portugal. Daí guardou Eurico boas recordações, que estão na origem da “poética do maravilhoso”, que viria a assumir na pintura semi-ingénua, simbolista e surrealista, iniciada em plena adolescência, em 1949/50.

Antes, porém, com 13 anos de idade, Eurico realizara banda desenhada, ilustrando uma história em série, com personagens reais (familiares e amigos), redigida por Rui Mário, irmão mais novo, então com 11 anos. Ambos faziam parte de uma equipa de futebol, em Abragão. O futebol era, aliás, o tema central da banda desenhada, em cadernos ilustrados que, tendo circulado de mão em mão entre os familiares e os amigos de Abragão, acabaram por se perder. Segundo o testemunho de Eurico, Rui Mário e Paulo Guilherme de Eça Leal, amigo de infância, essas ilustrações, de cores vivas, associavam ao traço sintético e caricatural o humor e a imaginação.

Após a morte do tio Bernardo, com meningite-tuberculose, em 1947, o pai regressou da Suíça, onde permaneceu durante 4 anos para se doutorar em Química. Eurico tinha então 15 anos e já admirava a pintura de Picasso (1881-1973), particularmente *Mulher ao Espelho*, datada de 1932 (cubismo curvilíneo sintético, com a influência cromática de Matisse).¹

Admirava também Gauguin², Van Gogh, Rousseau, Chagall e Miró, sendo sensível às cores puras das iluminuras dos irmãos Limbourg (séc XV), *Les Très Riches Heures* du Duque de Berry.³ Interessou-se pelo desenho e pela personalidade de Almada Negreiros (1893-1970), pela lucidez do seu discurso (pensamento verbal) e pela nitidez do seu traço sintético (pensamento visual). Olhava fascinado os murais da gare marítima da Rocha do Conde de Óbidos, e o retrato de Fernando Pessoa (1888-1935), então no café-restaurant *Irmãos Unidos*, no Rossio.

No final dos anos 40, o divórcio dos pais e o autoritarismo do pai, que tinha dificuldade em compreender os filhos “destrambelhados”, como ele próprio dizia, contribuíram para que o ambiente familiar se tornasse bastante tenso. É neste clima que Eurico começa a pintar a óleo, sob a influência de Gauguin, Van Gogh e Picasso. Os primeiros pincéis e as primeiras tintas (a óleo) foram oferecidas por Paulo Guilherme, amigo de infância e colega no Liceu Pedro Nunes.

Os colegas do liceu, Dante Júlio e Gonçalo Duarte, foram talvez os amigos mais próximos de Eurico. Começaram a pintar quase ao mesmo tempo, em 1947, em plena adolescência. Eurico admirava Gauguin, Dante Júlio sentia a influência de Van Gogh, e

¹ O pintor viu esta obra pela primeira vez na revista *Life*. Tentou reproduzi-la fielmente a guache, na aula de desenho orientada pelo professor Betâmio de Almeida, que lhe estimulava o gosto pela pintura moderna, no Liceu Pedro Nunes, em Lisboa.

² Lê *La vie ardente de Paul Gauguin*, de Raymond Cogniat, Collection des Maîtres, Les Éditions Braun & Cie, Paris (sem data)

³ Que também viu reproduzidas na revista *Life*

Gonçalo Duarte identificava-se com Toulouse Lautrec, quer no modo estilizado e expressionista de desenhar e pintar, quer na sua forma boémia e aristocrata de estar na vida, de acordo com a sua personalidade introvertida e melancólica. O filme *Moulin Rouge*, que documenta a vida e a obra de Toulouse Lautrec, impressionou muito os três jovens artistas, particularmente Gonçalo Duarte, que viria a viver e a morrer em Paris, (1960-1986).

Sempre muito próximos, os irmãos Eurico e Rui Mário mantiveram uma cordial relação e especial consideração por 3 professores: Dr. Pestana, professor de português⁴, Dr. Betâmio de Almeida, professor de desenho, e Dr. Santana Dionísio, professor de História e Filosofia, autor de *O Poeta, Essa Ave Metafísica* (sobre Teixeira de Pascoaes), livro que Eurico leu e releu com muito interesse.

Rui Mário Gonçalves e Dante Júlio escreveram e ilustraram o *Caderno Branco*, inventando uma nova linguagem poética, baseada em símbolos: *O Relógio Inglês*, *O Gato Preto*, *O Retrato do Antepassado*, *O Portão de Ferro Forjado*, *A Pata da Aranha*, *A Gruta*, etc. Estes símbolos organizavam-se por *quatro Zonas*:

1. “O Centro da Terra”
2. “O Mar do Norte”
3. “O Mar da Arábia”
4. “O Tecto do Mundo”

No *Caderno Branco*, misteriosamente perdido, Dante Júlio escreveu:

O velho portão de ferro forjado abriu-se / e todas as grutas virgens do meu bosque / foram violadas. / O choro das minhas grutas / reflecte-se no vai-vem triste / do meu portão sem chave

Desse mesmo “*Caderno Branco*”, Rui Mário Gonçalves recorda apenas um fragmento de um poema seu:

Palácio animado os teus olhos / galo danado o meu sangue / o teu cabelo a caravela ao luar / porque eu próprio sou o mar.

Numa página manuscrita ilegível, com um disco negro em papel de lustro amarelo amarrotado (para dar o aspecto de antiguidade), Rui Mário lembra-se apenas do final do poema “*O Mar da Arábia*”:

⁴ A quem Rui Mário declarou: «*poesia moderna é o surrealismo!!!*»

*Rosa ao longe o sono-sonho das ervas / E as flores escondidas estão à beira dos caminhos.*⁵

Em 1948, ainda muito jovem, com 14 anos, Rui Mário adoece com uma pleurisia, presumivelmente por contágio do tio, que acabara de falecer. Acamado, lia romances de Alexandre Dumas, nomeadamente *Os Três Mosqueteiros*. Mas, a partir de 1949, Eurico compartilhava já o seu interesse pela poesia, com o irmão, hoje reconhecido crítico e historiador de arte. Liam os Cadernos da “*Inquérito*” sobre poesia de Manuel Bandeira e Mário Sá Carneiro, a *Antologia de Poesia Moderna Portuguesa* (desde Camilo Pessanha e os Poetas do Orpheu, até aos anos 40), coordenada por Cecília Meyrelles e a *Poesia Completa* de Mário de Sá Carneiro, que Rui Mário recebera como prenda de aniversário. A admiração de Eurico por Mário Sá Carneiro e Fernando Pessoa, antecedeu a que viria a ter pelos poetas surrealistas portugueses Mário Cesariny (*Corpo visível, Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*) e António Maria Lisboa, que cita com frequência (*Erro Próprio, Isso Ontem Único, Operação do Sol, Certos Outros Sinais*), até como títulos de alguns dos seus quadros.

Desde 1949 e início dos anos 50, o seu encontro pessoal, em Lisboa, com os surrealistas Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira, no Café Chiado, e com José-Augusto França, Vespeira, Azevedo e Fernando Lemos, na Galeria de Março, foi decisivo para a sua formação.

Aderindo ao surrealismo, em 1949, começou a praticar o automatismo psíquico, de um modo muito experimental, vindo a assumi-lo mais deliberadamente em *Narrativas de Sonhos, Poemas e Textos Automáticos*, compilados em quatro cadernos manuscritos e ilustrados, em 1950 e 1951.

O Café Canas, em Campo de Ourique, muito próximo da casa que Eurico ainda hoje mantém, na Calçada das Necessidades, foi local de convívio, nomeadamente com Paulo Guilherme, Dante Júlio, Pedro Oom e António Maria Lisboa. No prédio ao lado, também pertença familiar, Eurico compartilhava um atelier improvisado com Dante Júlio, na sub-cave. Com ele viria a expor, em 1954, na galeria de Março, dirigida por José-Augusto França, ambos prefaciados por Mário Cesariny.

Em Outubro de 1950, com 18 anos, depois de ter sido aprovado nas provas práticas do exame de admissão, Eurico matriculou-se no Curso de Pintura da E.S.B.A.L. (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa), que abandonou no mesmo ano, em Dezembro, inteiramente interessado no surrealismo, que nunca renegou.

⁵ Informação de memória, prestada por Rui Mário Gonçalves

Sem dinheiro e sem o apoio do pai, pouco informado em matéria de artes plásticas, Eurico ia para as aulas, nas Belas-Artes, sem o material que os mestres exigiam, acabando por desistir. Mas, não só por isso...Estava totalmente envolvido na sua pintura surrealista.

Na E.S.B.A.L. Eurico recusou o ensino académico do mestre Varela Aldemira, autor de *“Tratado da Figura”*, que o criticava por desenhar “olhos de peixe” na Vénus de Milo. O ensino académico de então limitava-se a exercícios de observação e de fiel representação do modelo. As preocupações estéticas e poéticas do pintor eram totalmente divergentes, pelo que só como autodidacta poderia assumir-se com mais autenticidade. No âmbito do surrealismo solar, alegre e intensamente lírico, a sua pintura, no início dos anos 50, cedo manifestou afinidades com a ingenuidade poética e o sentido do maravilhoso, qualidades comuns a artistas tão diferentes como Henri Rousseau e Miró.

Desde 1949, Eurico lia os poetas simbolistas e surrealistas franceses, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Alfred Jarry, Antonin Artaud, André Breton, Benjamin Péret, *Os Cantos de Maldoror* do poeta uruguaio Lautréamont, os *Manifestos Surrealistas* de, a psicanálise de Freud, Lacan, Jung (1875-1961) e Wilhelm Reich (1897-1957), os filósofos Sade, francês, defensor do amor libertino, Shopenhauer (1788-1860), alemão, autor da *Metafísica do amor*, Kierkegaard (1813-1855), dinamarquês, autor de *Crainte et tremblement*, Nietzsche (1844-1900), autor de *Assim Falava Zaratustra* (que Rui Mário citava de cor) e Sartre (1905-1980), francês, defensor do existencialismo, autor de *L'Être et le Néant*.

Em 1949, Eurico pintou vários óleos de pequenas dimensões, que nunca foram expostos e cujo paradeiro se ignora.

Desse ano, um óleo de grandes dimensões (coleção Rui Mário Gonçalves), intitulado *“Como estar egípcio e mudado”*, verso de Mário Cesariny⁶, que o pintor homenageia. Exposto pela primeira vez, em 2006, numa exposição antológica na Fundação Cupertino

⁶ In Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação*, Assírio & Alvim, 1981, p. 81 (2ª edição revista):
Como a vida sem caderneta / como a folha lisa da janela / como a cadela violeta / – ou a violenta cadela? / como estar egípcio e mudado / no salão do navio de espelhos / como nunca ter embarcado / ou só ter embarcado com velhos / como ter-te procurado tanto / que haja qualquer coisa quebrada / como percorrer uma estrada / com memórias a cada canto / como os lábios prendem o corpo / como o corpo prende a tua mão / como se o nosso louco amor louco / estivesse cheio de razão / e como se a vida fosse o foco / de um baço lento projector / e nós dois ainda fôssemos pouco / para uma tempestade de cor / um ao outro nos fôssemos pouco / meu amor meu amor meu amor – (in Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação*, Assírio & Alvim, p. 81) [2ª edição revista]

de Miranda, em *Famalicão*⁷, este quadro insere-se num simbolismo ingénuo e onírico, que encontra algum parentesco estético com um outro óleo mais conhecido, *Os Pássaros*, pintado em 1950. As árvores sem folhas, e o céu verde, são características que surgem em posteriores pinturas a óleo, nos anos 50. Surpreende a presença de enigmáticos animais solares, que evocam o Egipto, num espaço desértico, onde a cor rosa preenche quase toda a superfície.

Na linha do horizonte, sopradas pelo vento, inclinadas árvores azuis escuras recortam-se no céu verde-claro e na aridez do deserto rosa, onde se destaca a fixidez hipnótica de enigmáticos animais solares, em torno da hierática figura feminina azul, com longos cabelos negros, seios redondos e largas ancas.



Eurico: *Como estar egípcio e mudado* (verso de Mário Cesariny), 1949. Óleo s /tela; 116x145cm. Col. Rui Mário Gonçalves.

Na linha do horizonte, sopradas pelo vento, inclinadas árvores azuis escuras recortam-se no céu verde claro e na aridez do deserto rosa, onde se destaca a imobilidade hipnótica de enigmáticas animais solares, em torno da hierática figura feminina, hirta, inteiriçada, azul, com longos cabelos pretos, seios redondos e ancas largas.

Em 1950-51, com 18-19 anos de idade, escreveu e ilustrou narrativas de sonhos, textos automáticos e poemas, compilados em quatro cadernos manuscritos, hoje parcialmente recuperados numa edição serigrafada de 1995; aí, palavras, desenhos, colagens e guaches fundem-se numa só forma de expressão. Já aí se manifesta o *automatismo psíquico* puro, que nunca deixou de praticar, assumindo-o até às suas extremas consequências.

Em Dezembro de 1950, Eurico abandona a casa paterna e vai para o Porto, onde vive com a mãe e onde continua a escrever e a ilustrar os cadernos de juventude, além de pintar telas representativas, como: *Mercado Persa*, 1951; *Pintura*, 1951; *Flores de Domingo*, 1952 e *O*

⁷ Exposição intitulada *Estou Vivo e Escrevo Sol, 1949-2006* (Dez, 2006 - Fev. 2007), Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos Surrealistas, Famalicão / S.N.B.A., Lisboa (Março-Abril, 2007)

Castelo / Auto-retrato profético, 1952. Em 1953, regressa a Lisboa, e aqui, pinta *Hortense*, 1953, *Erosão*, 1954, *Heráldica da Noite*, 1954 e *A Lua é um Cristal de Felicidade*, 1955.

Em 1954 realizou a sua primeira exposição com Dante Júlio, prefaciados por Mário Cesariny, na galeria de Março, dirigida por José-Augusto França.

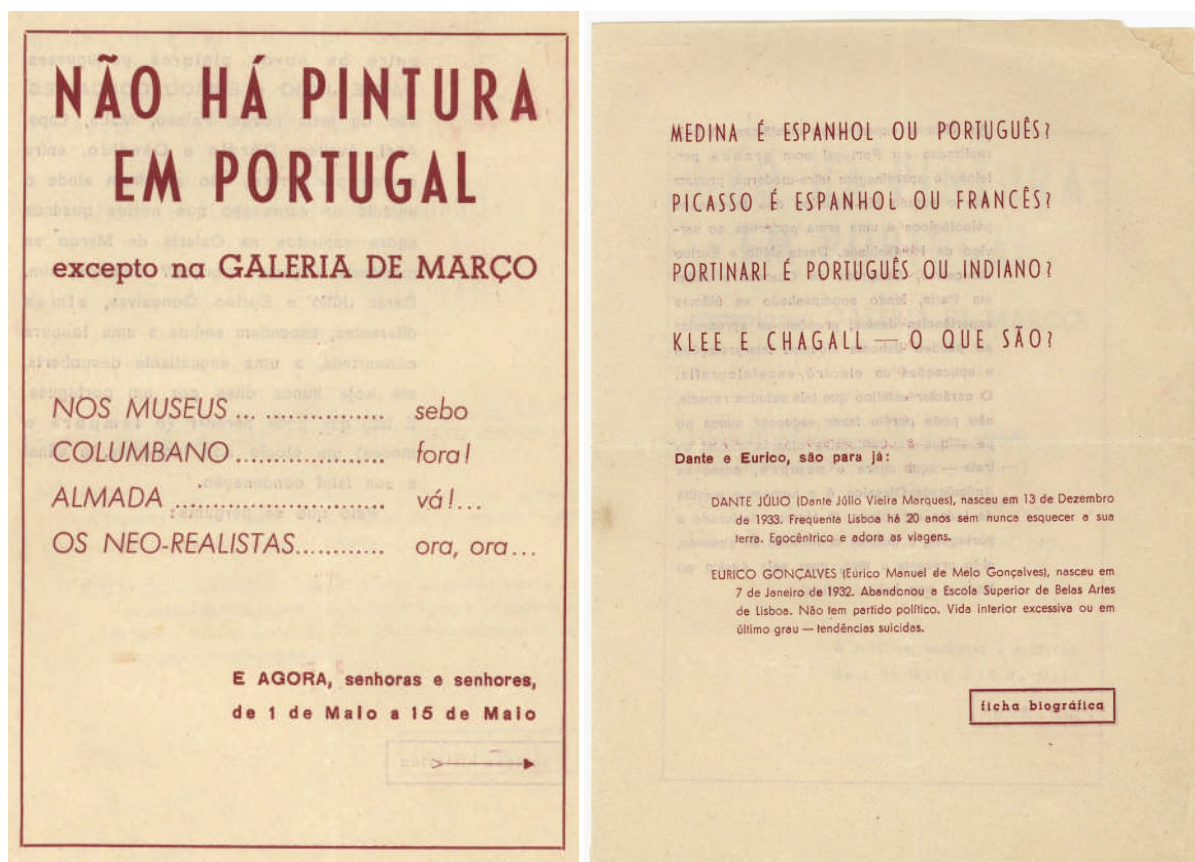
No catálogo, Cesariny escreve: ... *São sérios fingidores de humanidade, surpreendida perversa em Dante Júlio, dramática-inocente em Eurico Gonçalves, e sempre mentirosa por excesso, sempre ardente da febre que só há na infância, mas que o pintor recria em perspectiva adulta: Eleição-Amor-Morte.*

Eurico Gonçalves aparece a pintar como a estrada começa. Dante Júlio, como ela se destrói. E, na mesma janela, o grito do poeta: «Não são os olhos que fazem ver ao homem, mas sim o homem que faz com que os olhos vejam» (Paracelso, citado por António Maria Lisboa, citado por mim).

Nessa época, o mercado da arte moderna era nulo, ou como viria a escrever José-Augusto França, em 1956: *tentar vender pintura em Portugal era como procurar vender frigoríficos no Pólo Norte: as pessoas não precisavam...*⁸. Por tal motivo, a galeria foi encerrada em 1954. Dada a ausência de público visitante, enquanto a exposição esteve aberta, para atrair as atenções, foi redigido um Folheto-Manifesto publicitário da exposição na Galeria de Março, por iniciativa de Luís Pacheco, que scandalizou a Imprensa local, pela sua irreverência. Na capa, lia-se: *Não há pintura em Portugal, excepto na Galeria de Março.*

No Folheto assinala-se, com humor, a *posição histórica: entre os novos pintores portugueses, Dante Júlio e Eurico Gonçalves, são os mais novos. Falcão, Malta, Lapa, Abel, Avelino, Dórdio e Cândido, entre outros pintores, não atingiram ainda o estágio de expressão que nestes quadros agora expostos na Galeria de Março se manifesta. Digamos porquê? Diremos sim. Dante Júlio e Eurico Gonçalves, almas diferentes, ascendem ambos a uma loucura concertada, a uma angustiante descoberta, até hoje nunca ditas por um português. E isto que pode parecer (o tempora o mores) um elogio aos inocentes, é afinal a sua fatal condenação. Pelo que se pergunta: Medina é espanhol ou português? / Picasso é espanhol ou francês? / Portinari é português ou indiano? / Klee e Chagall, o que são?*

⁸ França, José-Augusto, O Comércio do Porto, 23-10-1956 (ref. in A Arte em Portugal no Século XX, Bertrand Editora, 1991, p. 481)



Nas costas do Folheto-Manifesto pode ler-se:

As últimas experiências científicas, já hoje realizadas em Portugal com grande perfeição e aparelhagem ultra-moderna, provam que o estudo bio-eléctrico dos fenómenos psicológicos é uma arma poderosa ao serviço da humanidade. Dante Júlio e Eurico Gonçalves, discípulos de Charcot e Adler em Paris, tendo acompanhado as últimas experiências destes, propõem apresentar ao público lisboeta algumas interpretações e aplicações da eléctro-encefalografia. O carácter estético que tais estudos revestem, não pode porém fazer esquecer nunca ao povo que de verdadeira ciência mental se trata — aqui agora e sempre, como na Antiguidade Clássica, é o homem a medida de todas as coisas. O homem torturado e português, o homem condenado ao absurdo, ei-lo presente e vivo, quer seja Aveiro ou Nada o seu habitat natural.

Depois de distribuído o folheto publicitário, registou-se maior afluência de público visitante, apesar das reacções negativas da imprensa. Atingiu-se o objectivo cultural, em detrimento do comercial, que foi nulo, como, aliás, já era de esperar...

Entre 1953 e 1957, Eurico fixou-se de novo em Lisboa, onde frequentou e concluiu o curso da Escola do Magistério Primário, continuando a conviver com poetas e artistas surrealistas, nomeadamente João Rodrigues e Risques Pereira, no Café Copacabana, Luís Pacheco, Cesariny, Manuel de Lima, Pedro Oom, Virgílio Martinho e Ernesto Sampaio, no Café Monte Carlo.

Concluído o curso do Magistério em 1957, foi leccionar para o Porto, onde casou pela primeira vez. Aí, teve intensa actividade de desenhador, estudando a obra de Paul Klee, que o fez compreender a redução da figura a signo, na fronteira da figuração / abstracção, através da “linearidade pura”.

A sua profissão de professor e o contacto diário com a criança proporcionaram-lhe o interesse pelo estudo do desenho infantil, numa evidente relação analógica com a pintura moderna de Miró, Paul Klee, Dubuffet, Picasso, Chagall, Henri Rousseau, Paula Rego, Joaquim Rodrigo e outros.

No Porto, entre 1957 e 1961, Eurico recebia os livros que o seu irmão Rui Mário lhe enviava de Lisboa, requisitados na biblioteca da Embaixada Americana. Eram livros para ler em menos de 15 dias, prazo definido para os devolver, pois, além de não os poder comprar, por dificuldades económicas, as livrarias também não os tinham à venda. Foi, provavelmente, um dos primeiros artistas em Portugal a ter informação sobre a arte americana, no final dos anos 50.

*Era tudo uma conquista muito difícil e muito árdua...os artistas portugueses sabiam tudo ao mesmo tempo...o Eurico teve uma grande solidão...tanto a Escola de Belas-Artes como o nosso pai, não ajudaram nada...*⁹

De regresso a Lisboa, em 1962, encontra-se com o budismo zen, através da leitura de Suzuki. O seu gestualismo abstracto e caligráfico tornou-se extremamente depurado, em desenhos a tinta-da-china, que expõe na galeria 111 e na galeria Divulgação, em Lisboa e no Porto, em 1964 e em 1965. Foi então que se iniciou como crítico de arte no jornal de Letras e Artes, publicando *Apointamentos sobre a Escrita e a Pintura*, e *o Zen e a Pintura*. Em 1966, partiu para Paris, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, para frequentar os cursos de sociologia da arte por Pierre Francastel e psicologia da arte por René Huyghe, na Sorbonne, e para trabalhar em pintura, sob a orientação artística do pintor francês Jean Degottex. Em Paris, viveu o “Maio de 68”, histórica revolução ideológica de contestação estudantil, que adoptou slogans neo-dadaístas: “A imaginação ao poder”; “É proibido proibir”, etc.

⁹ Conversa com Rui Mário Gonçalves

Em 1969, regressa a Lisboa, onde se fixou até à actualidade. Em 1970, realiza uma exposição retrospectiva de *20 anos de pintura (1950-1970)*, na galeria de São Mamede, em Lisboa. No catálogo, uma carta / prefácio de Mário Cesariny, dirigida ao pintor:

Li com espanto espantoso que em pleno Agosto de 1968 te afirmavas surrealista. Perguntara-se: “Que influência do surrealismo reconhece na sua obra e no seu modo de agir?” Resposta: “Sou surrealista”. Afirmativa realmente única em toda a panorâmica nacional. A bem dizer, um monstro, numa época em que todo o parentesco com o surrealismo (e pululam) é cuidadosamente envidraçado pelos próprios e desinfetado pela crítica. Hoje (1970) a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, DESTITUIR toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. Não é negar a épocas, o passado, não seria possível desfazermos-nos delas, é como arremessá-las para o futuro. Gesto que a tua retrospectiva singularmente significa – seta atirada para além do horizonte. Somente, e para honrarmos juntos, aqui e agora, o poeta que não cansaste de querer a sós, peço-te licença para fechar estas linhas iluminando-as com a citação que dele já fizeste num catálogo:

“A seta já contém o alvo mas só percorre a seta aquele que lhe conhece o alvo. Assim é de olhos fechados que o grande atirador alveja”.¹⁰ (Teu Mário Cesariny).

Dois encontros autênticos marcaram o percurso da obra poética e plástica de Eurico Gonçalves: o primeiro, em 1949, aos 17 anos de idade, com o Surrealismo, no momento em que viu as exposições do *Grupo Surrealista de Lisboa* e de *Os Surrealistas*; o segundo encontro foi em 1962, aos 30 anos de idade, com o espírito zen oriental, que assume, desde então, como filosofia ou forma de pensar e de estar na vida e no mundo. Foi o momento em que esteve em Paris, sob a orientação de Jean Degottex, também ele aderente ao espírito zen, autor de pintura gestual abstracta, caligráfica, extremamente depurada.

Alheio a qualquer moda promovida pelo mercado, Eurico nunca abdicou do seu coerente *modo* de se expressar. Entenda-se *modo* como linguagem pessoal, de expressão livre, sem modelos previamente definidos. O seu percurso desenvolveu-se de forma natural e numa sequência própria. E, se no surrealismo está implícita uma atitude ética, estética e poética, o pintor não podia ter sido mais “fiel” a essa atitude. Refira-se o “Inquérito” de

¹⁰ Lisboa, António Maria, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 101 (“Operação do Sol”)

Mário Cesariny, em 1968¹¹, relativamente à actividade da crítica e do mercado, onde Eurico afirma: *Exponho desde 1954...Não vejo nunca num visitante um comprador possível; interessa-me sempre muito as suas reacções pessoais perante a minha pintura. Alguma coisa se tem feito, pois é muito largo e mais jovem o público actual das exposições. Esta nova geração não tem possibilidades para ajudar monetariamente os artistas, mas talvez sejam os participantes que esperamos na nossa exigência ética. É melhor isto sem mercado, do que o mercado sem isto.*

No mesmo ano, a propósito da exposição de Eurico *Pinturas e Descolagens*, na galeria *Quadrante*, Francisco Bronze publica um longo artigo, que não deixa de fazer referência à atitude de Eurico perante a “moda” e perante o mercado da arte:

*... Escrita automática em que o artista se abandona aos impulsos do seu subconsciente, até ao gesto vitalista, ponto de encontro do homem com o mundo entendido como Unidade, (...) auto-conhecimento, (...) Mas enquanto esta proposta de “integração” se dirige a um Todo cósmico, os problemas que ao homem moderno se levantam são sobretudo os de uma “integração” no Todo social, ambição decerto mais modesta, mas que parece corresponder a um esquema ideológico mais realista (...) a tendência vanguardista da arte moderna parece, pois, dirigir-se para um antítese desse “auto-conhecimento de raiz individualista” que a arte de Eurico empreende. Antítese que se manifesta por uma impessoalização cada vez mais acentuada da obra de arte, e pelas estreitas vinculações a uma tecnologia de que se não pode alhear, ainda que a procure criticar e (sempre) transcender. (...).*¹²

E é também José-Augusto França que vem confirmar esta atitude ética que Eurico sempre manteve implícita na sua obra:

*A fé de Eurico é boa e dele, com os movimentos que pratica, de mão, braço e olhar, no gesto certo que lhe convém, ou conveio ou convirá. Quem não o quiser, vá a outra loja mas nesta é capaz de ficar mais bem servido por autenticidade do que se lhe oferece...Por isso, o pintor vê as lojas dos outros passar, continuando a sua imóvel viagem pelas telas e pelos papéis, numa beleza sequer buscada na carícia do pincel chinês.*¹³

¹¹ Cesariny, Mário, “Inquérito” a Eurico Gonçalves, “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”, *Jornal de Letras e Artes* – 41Ano VII – Nº 264, Agosto, 1968

¹² Bronze, Francisco, “Novo Desenho na Galeria Quadrante”, *Revista “Colóquio”* (nº 48, Abril, 1968)

¹³ França, José-Augusto, prefácio, “Eurico em sua Demanda”, exposição *Poesia e Pintura, 1950-1994*, Espaço Capela da Gandarinha, Cascais (9-12-94 a 16-01-95)

Se a função da arte é libertar o homem, o surrealismo neo-figurativo e abstracto de Eurico vai nesse sentido. Pela libertação total e contra tudo o que o possa limitar, a sua arte é a afirmação plena da vida, tão capaz de interrogar e alterar o conhecido como de tactear e revelar o desconhecido. Evocando a profética obra de Gauguin intitulada *De onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?* a pintura de Eurico remete-nos para o sentido enigmático da existência humana.

No seu percurso, os “encontros” felizes são tão autênticos, que lhe fazem acreditar que não está inteiramente só. São “encontros interiorizados”, que prevalecem, com personalidades, artistas, poetas e filósofos, que o ajudaram a crescer e a saber quem é. “O admirador está em melhor momento que o admirado”, diz o pintor, citando Almada Negreiros.¹⁴ O estado de admiração é um estado sublime. O sentido do “maravilhoso”, que despertou na infância, prolongou-se pela vida fora, através da sua capacidade de deslumbramento.

Nestes “encontros”, Eurico descobre afinidades entre o espírito oriental zen, e alguns poetas e filósofos ocidentais, como Fernando Pessoa, nomeadamente nos seus heterónimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Este último, inventado numa só noite, revela-lhe a súbita “iluminação espiritual”, ao ter sido escrito quase em “transe”¹⁵. É uma série

¹⁴ *Sempre o que admira está em melhor momento do que o admirado* - Almada Negreiros, (in prefácio ao livro de Manuel de Lima *Um homem de barbas e outros contos*, Estampa, Obras de Manuel de Lima, 1973, p. 13; 1ª edição, 1944)

¹⁵ Pela assinatura de poemas e personagem-autor, Alberto Caeiro “nasceu” a 8 de Março de 1914, diz Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro em carta de 13 de Janeiro de 1935 – publicada na *Revista Presença* nº 49, em Junho de 1937 – “*Carta sobre a génese dos heterónimos*”: *Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. (...) Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.)*

*Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro ...lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título *Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: **aparecera em mim o meu mestre**. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escrito que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a “*Chuva Oblíqua*”, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente ...Foi o regresso de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro a Fernando Pessoa – ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro... (in Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares, recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização: Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982, pp. XLIII-XLVII) [carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos].*

de poemas que evidencia uma grande lucidez e simplicidade. Não nos é dado discutir o que é simples e claro como a Lua, o Sol, o Ar, a Água ou a Terra, cuja evidência não tem que ser explicada. É essa evidência que Eurico relaciona com o zen. A poesia não se explica; a poesia é a evidência em si mesma.

Ricardo Reis, outro heterónimo de Fernando Pessoa, também seleccionado pelo pintor, é porventura o mais filosófico: *Para ser grande sê inteiro, nada teu exagera ou exclui, sê todo em cada coisa. Põe quanto és no mínimo que fazes. Assim em cada lago a Lua toda brilha porque alta vive.*¹⁶ A mensagem é de uma tal clarividência, que não precisa de ser explicada. *Põe quanto és no mínimo que fazes* será o título de uma série de pinturas de Eurico, executadas em 1966, em Paris.

A poesia de Mário de Sá Carneiro também exerceu especial fascínio no pintor que, já na sua adolescência, a recitava em voz alta, para sentir o ritmo, a musicalidade e o poder sugestivo da palavra:

Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. Para atingar, faltou-me um golpe de asa... / Se ao menos eu permanecesse aquém... / Assombro ou paz? / Em vão... Tudo esvaído / Num grande mar enganador de espuma; / E o grande sonho despertado em bruma, / O grande sonho – ó dor! – Quase vivido... / Quase amor, quase o triunfo e a chama, / Quase o princípio e o fim – quase a expansão... / Mas na minh' alma tudo se derrama... / Entanto nada foi só ilusão! / De tudo houve um começo... e tudo errou... / – Ai a dor de ser – quase, dor sem fim... / Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, / Asa que se enlaçou mas não voou... / momentos de alma que, desbaratei... / Templos aonde nunca pus um altar... / Rios que perdi sem os levar ao mar... / Ânrias que foram mas que não fixei ... / Se me vagueio, encontro só indícios... / Ogivas para o sol – vejo-as cerradas; / E mãos de herói, sem fé, acobardadas, / Puseram grades sobre os precipícios... / Num ímpeto difuso de quebranto, / Tudo encetei e nada possuí... / Hoje, de mim, só resta o desencanto / Das coisas que beije mas não vivi... / Um pouco mais de sol – e fora brasa, / Um pouco mais

Os investigadores Teresa Rita Lopes e Cabral Martins põem em dúvida o facto de Alberto Caeiro ter sido todo escrito numa só noite, por não estarem todos datados com a data referida por Fernando Pessoa (8 de Março de 1914). Afigura-se-nos, no entanto, ter sido esse o momento decisivo em que Pessoa sentiu o élan dos poemas que viriam a ter continuidade na criação de Alberto Caeiro.

¹⁶ Ricardo Reis, 14-2-1933

*de azul – e fora além. / Para atingir faltou-me um golpe de asa.../ Se ao menos eu permanecesse aquém....*¹⁷

Antes de ter visto, em 1949, as exposições do “Grupo Surrealista de Lisboa” e de “Os Surrealistas”, onde figuravam nomes de poetas que sempre admirou, como António Maria Lisboa e Mário Cesariny, as suas referências eram o simbolismo de Gauguin, o expressionismo *fauve* de Van Gogh e o realismo *naïf* de Henri Rousseau, próximos da “poética do maravilhoso”, que se vislumbra na poesia simbolista de Camilo Pessanha e Mário de Sá Carneiro.

Conservando em si, bem vivas, recordações de infância, o pintor soube assumir a influência dos grandes mestres da modernidade, cujas imagens se enraízam no mundo encantatório da infância.

*...As obras de Henri Rousseau e de Miró revelam-lhe as possibilidades e a necessidade do sentido do maravilhoso do povo das aldeias e das crianças. Ele próprio se torna especialista da expressão infantil, e a sua arte assume poeticamente a ingenuidade. Nos seus quadros figurativos do início dos anos 50, os fundos são lisos e os objectos surgem sem volume, procurando puxar todo o espectáculo para aquém da tela, sem perda de unidade compositiva. Com frequência representam pares amorosos (...), conjugando, com singela ternura e discreto humor, recordações bucólicas, adolescentes descobertas do amor, transfigurados brinquedos infantis, festivos símbolos de forma arquetípica – discos. Os discos são, aliás, uma das presenças mais constantes em toda a sua obra, tanto na fase figurativa como na abstracta....*¹⁸

Quando, no seu livro *A pintura das crianças e nós*, publicado em 1976, Eurico afirma que é preciso não deixar morrer o poeta que existe em cada um de nós, entenda-se o poeta como uma criança crescida. Ou, como diz Brancusi, *Quando deixarmos de ser crianças, estamos mortos.*¹⁹

Antes de 1950, o pintor lembra-se da *fascinação que exerceram sobre (si) a obra, que conhecia apenas por reproduções, de Gauguin, do Picasso do Museu de Antibes, e de Henri Rousseau. (Lembra-se) também da importância que adquiriu, visualmente e imaginativamente, a reprodução de “Les très riches heures du Duc de Berry”, dos irmãos Limbourg, casualmente encontrada num número da revista “Life”, reprodução a cores e a*

¹⁷ Um dos poemas preferidos de Eurico, da autoria de Mário de Sá Carneiro, que cita actualmente na “Série” *Aquém e Além Deserto* (iniciada em 1999): *Um pouco mais de sol eu era brasa / um pouco mais de azul eu era além / para atingir faltou-me um golpe de asa / se ao menos eu permanecesse aquém...*

¹⁸ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Edições Alfa, 1986, pág. 162

¹⁹ Gonçalves, Eurico, *A pintura das crianças e nós, pais, professores e educadores*, Porto Editora, 1976, p. 54

*página inteira. Também antes de 1950, a Primeira Exposição dos Surrealistas, em Junho de 1949, em Lisboa. O Surrealismo começou nessa altura a (interessá-lo) inteiramente....*²⁰

Nos anos 50, além de Rousseau e Miró, outros “encontros interiorizados” foram inevitáveis, nomeadamente o surrealismo onírico de Chagall, Chirico, Tanguy e Max Ernst, a linearidade pura na invenção de figuras-signos de Paul Klee, o biomorfismo de André Masson, a ritmicidade de Kandinsky e o cromatismo tímbrico de Delaunay.

O *automatismo psíquico* surrealista, que Eurico nunca deixou de praticar, desde 1950-51, está na origem da posterior pintura gestual e caligráfica, de inspiração zen, realizada desde o início dos anos 60 até à actualidade.

Desde o começo, o seu automatismo psíquico sempre acentuou “a autenticidade na espontaneidade”²¹ de uma arte sem artifício, que não admite correcção nem retoque.

Eurico nunca fez estudos prévios dos seus quadros e também não os corrige nunca. *Em nome de quê? De valores exteriores? Na sua fragilidade, guardam para mim a frescura dos momentos autênticos da descoberta poética.*²² Atento a tudo o que é simples, natural e espontâneo, é um autodidacta que, intuitivamente, constrói as suas próprias leis e sabe extrair da experiência aquilo que considera essencial à sua expressão plástica. A ingenuidade é assumida no modo como se projecta inteiramente no que faz; é própria de quem se mostra tal como é, deixando transparecer sentimentos e ideias.

A sua linguagem pessoal nada tem a ver com o “bem feito”, no sentido académico do termo, mas com a expressão, resultante de uma necessidade interior. Ao assumir o *automatismo psíquico* puro, quer em textos e poemas ilustrados, quer na sua pintura neofigurativa ou abstracta, Eurico sempre se afirmou surrealista. O culto do “maravilhoso” e da “inocência original”, aliados a uma grande pureza de meios, aproximaram o pintor da sabedoria oriental e da plena harmonia. Desde o início dos anos sessenta, as suas caligrafias gestuais, extremamente depuradas, estabelecem uma relação entre o comportamento vitalista *dada* e a sagesa do budismo zen. Desde então, novos “encontros” se evidenciam na obra do pintor, nomeadamente: Michaux, Degottex, Yves Klein, Marc Rothko, Antoni Tàpies, Julius Bissier, Hartung, Alcopley, Twombly.

²⁰ Gonçalves, Eurico (in “Inquérito” de Mário Cesariny, “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”, *Jornal de Letras e Artes*-41, Ano VII – Nº 264, Agosto, 1968)

²¹ Princípio chinês

²² Texto do autor, catálogo da exposição *Eurico – 1950-1973*, Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978

Mais recentemente, em 2003, homenageou o dadaísta Picabia, precursor de uma arte de intervenção provocatória e despreconceituada, e, em 2006, o surrealista Yves Tanguy, que admira desde o início dos anos 50. Hoje, sente-se cada vez mais próximo de Arpad Szenes, cujo paisagismo abstracto de praias desérticas exalta o *vazio* de inspiração zen, “onde nada é tudo e tudo é nada”.²³

Poucos são os artistas que desenvolvem uma constante relação entre a prática da arte e a sua consequente reflexão crítica. Eurico Gonçalves, pintor e crítico de arte, é um caso isolado que, tendo plena consciência do seu próprio trabalho, raramente encontra o espectador ideal, interlocutor ou crítico capaz de elaborar um estudo em profundidade sobre o sentido da sua pesquisa, pelo que a sua obra está ainda longe de ser compreendida com a amplitude que merece.

Embora seja sobretudo reconhecido como pintor, também há quem veja nele apenas o crítico, divulgador da arte moderna. A dificuldade está em compreender a sua personalidade de um modo mais global: o pintor que escreve e procura elaborar uma visão didáctica da linguagem artística.

A História da Arte dá-nos exemplos significativos de artistas que escreveram sobre a sua própria obra, desde Leonardo da Vinci a Marcel Duchamp, passando por Klee, Kandinsky, Mondrian, Dubuffet. Entre nós, são conhecidos os casos de Almada Negreiros, Nadir Afonso e Joaquim Rodrigo. Todos eles realizaram trabalhos de investigação teórica sobre a sua própria obra, mas nenhum deles faz crítica de arte e raramente se pronunciam publicamente sobre as obras de outros artistas. Aí reside, justamente, a audácia de Eurico, que, sendo pintor, é também crítico de arte, que escreve não só sobre aqueles em quem encontra algumas afinidades, como sobre outros que divergem da sua pesquisa pessoal. Eurico foi dos primeiros a defender valores de difícil aceitação que, nos anos sessenta, eram discutidos ou recusados em salões colectivos (casos de Cesariny, Álvaro Lapa, António Sena e Joaquim Bravo) hoje referenciados e consagrados pela crítica mais jovem.

No campo da investigação do signo e da escrita gestual e não só no âmbito específico do surrealismo, Eurico comissariou e prefaciou exposições e publicou inúmeros artigos sobre artistas e poetas portugueses e estrangeiros, relacionáveis com o dadaísmo, o

²³ Gonçalves, Eurico, “Arpad Szenes : Onde nada é tudo e tudo é nada”, DN (25 -11 -93) / Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005

surrealismo, a arte conceptual, a pintura-escrita e o espírito zen. Muitos destes autores, referidos nesta tese, figuram nos anexos. (bibliografia activa)²⁴.

Eurico é pintor autodidacta, formador no âmbito da educação artística e crítico de arte, membro da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte); autor dos livros: *A Pintura das crianças e nós*, Pais, Professores e Educadores, Porto Editora, 1976; *A Arte Descobre a Criança e A Criança Descobre a Arte* (4 volumes), Raiz Editora, 1991-1993; *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*, Edições Prates, 1995; *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, Editora Quasi, Famalicão, 2005, compilação de textos publicados desde 1965.

Ilustrou: *História Trágico Marítima*, edições Afrodite, 1971; *Rainhas Cláudias ao Domingo*, texto de Virgílio Martinho, Contexto Editora, 1982; *Canções de beber*, de Fernando Pessoa, Edições Tiragem, 1997; *Antologia / Língua Portuguesa*, 5º ano, 2º Ciclo, Raiz editora, 1997.

Expondo desde 1954, foi prefaciado por personalidades ligadas ao surrealismo, como Mário Cesariny (1954 e 1970), Cruzeiro Seixas (1983), Ernesto Sampaio (1989, 1999), José-Augusto França (1994 e 2000) os poetas visuais Ana Hatherly (1968) e Ernesto de Melo e Castro (1975,1978) e por historiadores e críticos de arte, como Fernando Pernes (1964 e 1968), Sílvia Chicó (1978, 1980, 1983 e 1994), Fernando António Baptista Pereira (1988), Joaquim Matos Chaves (1989 e 1992), Paulo Henriques (1999), Fátima Lambert (2001 e 2003), Maria João Fernandes (2003) e o cineasta Lauro António (2000),

²⁴ Entre os portugueses, destacamos:

Alberto Caeiro, Alberto Carneiro, Alexandre O' Neill, Almada, Negreiros, Álvaro de Campos, Álvaro Lapa, Amadeo de Souza Cardoso, Ana Hatherly, António Areal, António Barahona, António Dacosta, António José Forte, António Maria Lisboa, António Pedro, António Quadros, António Ramos Rosa, António Sena, Cândido Costa Pinto, Carlos Calvet, Carlos Eurico da Costa, Cesariny, Cruzeiro Seixas, D' Assumpção, Eduardo Luiz, Eloy, Ernesto de Melo e Castro, Ernesto Sampaio, Escada, Fernando Alves dos Santos, Fernando de Azevedo, Fernando José Francisco, Fernando Lemos, Fernando Pessoa, Gonçalo Duarte, Helena Ameida, Herberto Helder, Isabel Meyrelles, João Rodrigues, João Vieira, Joaquim Bravo, Jorge Vieira, José-Augusto França, Júlio, Lima de Freitas, Lurdes Castro, Lud, Luíz Pacheco, Manuel Baptista, Manuel de Castro, Manuel Lima, Mário Botas, Mário Henrique Leiria, Mário de Sá-Carneiro, Moniz Pereira, Natália Correia, Pedro Oom, Pascoaes, Paula Rego, Raul Carvalho, Raul Leal, Raul Perez, René Bértholo, Ricardo Reis, Risques Pereira, Santa-Rita Pintor, Sebag, Sebastião Resende, Vespeira, Vieira da Silva, Virgílio Martinho e Vítor Pomar.

Entre os estrangeiros, referimos:

Alan Davie, Alechinsky, André Breton, André Masson, Appel, Aranda, Arman, Arp, Arpad Szenes, Artaud, Artur Cravan, Asger Jorn, Bachelard, Baudelaire, Bellmer, Beuys, Bosch, Brancusi, Chagall, Chirico, Christo, Dali, Degottex, Delaunay, Delvaux, Dotremont, Dubuffet, Duchamp, Eric Satie, Fontana, Freud, Gaudi, Giacometti, Gorky, Granell, Hausmann, Hugo Ball, Jaguer, Jarry, Jean Genet, Julius Bissier, Jung, Kafka, Kandinsky, Klee, Klein, Lam, Lautréamont, Magritte, Malangatana, Mallarmé, Malevitch, Man Ray, Marcel Janco, Marinetti, Matta, Mathieu, Max Ernst, Michaux, Millares, Miró, Novalis, Octávio Paz, Oscar Dominguez, Parcelso, Perahin, Péret, Philip West, Picabia, Picasso, Pollock, Richter, Rimbaud, Rothko, Rousseau, Sade, Schwitters, Shiryu Morita, Soupault, Svanberg, Suzuki, Tamayo, Tanguy, Tàpies, Tinguely, Tobey, Tristan Tzara, Twombly, Vaché, Wilhelm Reich, Wols.

que reconhecem a influência do surrealismo e do “espírito zen” na obra de Eurico Gonçalves.

Além dos citados, publicaram estudos e referências críticas: Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, Francisco Bronze, Cristina Azevedo Tavares, João Pinharanda e Dalila d’ Alte Rodrigues, entre outros.

PARTE IV. O PERCURSO ARTÍSTICO

IV.1 – 1949 -1957: NOVA FIGURAÇÃO ONÍRICA. A DESCOBERTA DO AMOR

Eurico Gonçalves leu, na sua juventude, os poetas simbolistas e surrealistas franceses, Baudelaire (1821-1867), Mallarmé (1842-1898), Rimbaud (1854-1891), Apollinaire (1880-1918), Alfred Jarry (1873-1907), Antonin Artaud (1896-1948), Benjamin Péret (1899-1959), *Os Cantos de Maldoror* do poeta uruguaio Lautréamont (1846-1870), os *Manifestos Surrealistas* de André Breton (1896-1966), a psicanálise de Freud (1856-1939), Lacan (1901-1981), Jung (1875-1961) e William Reich (1897-1957), os filósofos Kierkegaard (1813-1855), dinamarquês, autor de *Crainte et tremblement*, Shopenhauer (1788-1860), alemão, autor da *Metafísica do amor*, Sartre (1905-1980), francês, criador do existencialismo, autor de *L'Être et le Néant*, Sade (1740-1814), francês, defensor do amor libertino, e Nietzsche (1844-1900), autor de *Assim Falava Zaratustra*, que Rui Mário Gonçalves dizia de cor.

O pintor já admirava a poesia de Mário Sá Carneiro e Fernando Pessoa, antes de descobrir os poetas surrealistas portugueses Mário Cesariny e António Maria Lisboa, que, desde então, cita com frequência. Realizou a primeira exposição individual, na Galeria de Março, em 1954, prefaciada por Mário Cesariny.

À margem do ensino académico, a sua obra poética e plástica inicia-se na “nova figuração” onírica e no automatismo verbal, gráfico e pictórico. Em 1949, pintou vários óleos de pequenas dimensões, que nunca foram expostos e cujo paradeiro se ignora. Dessa data, apenas um óleo s/ tela de grandes dimensões *Como estar Egípcio e mudado*, foi exposta pela primeira vez em 2006, na Fundação Cupertino de Miranda / SNBA, Lisboa, 2007.

1949-1957: nova figuração onírica: adolescência prolongada e descoberta do amor. Evocação da infância na aldeia natal. Ingenuidade lírica e sentido do maravilhoso.

1950-1951: narrativas de sonhos, textos automáticos e poemas, compilados em quatro “cadernos” manuscritos.

1950-1957: pinturas a óleo, com especial incidência em símbolos ambivalentes da adolescente ansiedade sexual. Revela afinidades estéticas com a “poética do maravilhoso” de Gauguin e Henri Rousseau, o “surrealismo solar” de Miró e Chagall, a pintura metafísica de Chirico e o espaço onírico de Tanguy.

IV.1.1 – 1950 -1951: NARRATIVAS DE SONHOS, POEMAS E TEXTOS AUTOMÁTICOS: AUTOMATISMO PSÍQUICO VERBAL, GRÁFICO E PICTÓRICO

O primeiro encontro de Eurico com o surrealismo foi, conforme já referido, aos 17 anos de idade, em 1949, quando viu, repetidas vezes, as exposições do *Grupo dos Surrealistas de Lisboa* e de *Os Surrealistas*. Estas duas exposições despertaram-lhe um forte interesse pelo surrealismo e, desde logo, se considerou surrealista.

Com 18 anos de idade, como autodidacta, começou a praticar o automatismo psíquico de um modo muito experimental, que veio a assumir mais deliberadamente em *Narrativas de Sonhos, Poemas e Textos Automáticos*, compilados em quatro “cadernos” manuscritos e ilustrados, em 1950 -1951. Aí, palavras, desenhos, colagens e guaches fundem-se numa só forma de expressão, onde se manifesta o *automatismo psíquico* puro, que nunca deixou de praticar, assumindo-o até às suas extremas consequências. A reabilitação de todas as capacidades psíquicas, através do automatismo, é, aliás, o objectivo do surrealismo, segundo André Breton. Numa evidente relação com a poesia e a psicanálise, o surrealismo ocupa-se do sonho e dos dados imediatos do inconsciente.

Perdidos em 1991, após um primeiro contacto com Perfecto Cuadrado, que se mostrou interessado numa edição bilingue (Espanhol-Português), estes “cadernos de juventude” foram parcialmente recuperados e, finalmente, editados em 1995.¹ A razão que se apontava para justificar a sua difícil publicação era o elevado preço dos manuscritos ilustrados. Mas, na perspectiva de Ernesto de Melo e Castro, a verdadeira razão “numa terra onde tanta poesia se publica”, é que os cadernos *eram considerados impublicáveis antes de 25/4/74...já que as séries de textos incluíam frases geralmente consideradas como obscenas! (...) apressada classificação (...) meramente preconceituosa, pois o problema é outro: tanto na pintura, como na poesia, Eurico Gonçalves assume poeticamente aquilo a que se chama “a inocência original”. E é assim que devem ser entendidos os textos publicados....*²

¹ Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995 (edição serigrafada).

² Castro, Ernesto de Melo e, “Poemas de Eurico Gonçalves, 1950-51”. Lisboa: Diário de Notícias, Suplemento “Artes e Letras” (6-11-75) / Antologia *Experiência de Liberdade*, Antologia de textos publicados no Suplemento Cultura “Artes e Letras”, Diário de Notícias, (Maio-Novembro, 1975)

As boas recordações da infância inspiraram a “poética do maravilhoso” que Eurico assumiu na pintura semi-ingénua, simbolista e surrealista, iniciada em plena adolescência. Acreditando na “sábua ingenuidade”, o pintor cultiva os modos de expressão directa e espontânea. Nos seus artigos sobre arte, que escreve e publica, desde o início dos anos 60, defende a expressão livre da criança e acentua as similitudes de comportamento no dadaísmo e no budismo-zen.

A mediação visual-gráfica é uma das características destes poemas de 1950-1951, o que torna Eurico Gonçalves *um precursor ingénua (ou sábio?) do experimental do início da década de 60. É o próprio autor que diz numa carta³ de 1975: É uma poesia naïve bastante primária mas que ainda sinto como uma coisa viva. E, de facto, os textos preservam toda uma carga de surpresa que nos atinge directamente e quase sempre nos fazem subtilmente sorrir (...).*⁴



Eurico: caderno 1, 1950.

***A minha sexualidade / de espírito / leva-me a engolir / o vapor das rosas /
e a possuir por transparência / a tua pele nua / dourada***

Eurico, caderno 1, 1950

Era uma vez um homem / que sonhava / e brincava / com os sonhos que / Sonhava

Eurico, caderno 1, 1950

³ Tavares, Vítor Sousa, “Eurico, Poeta-Pintor”, quinzenário cultural & ETC, Lisboa, (15-04-73), pp. 10-11. (Publicação de desenhos e poemas dos “cadernos de juventude 1950-51” de Eurico Gonçalves, com auto-apresentação do autor (excertos de duas cartas para Vítor Silva Tavares, director do Jornal)

⁴ Castro, Ernesto de Melo e, “Poemas de Eurico Gonçalves, 1950-51”, Suplemento “Artes e Letras”, Diário de Notícias (6-11-75) / Antologia *Experiência de Liberdade*, Antologia de textos publicados no Suplemento Cultura “Artes e Letras”, Diário de Notícias, (Maio-Novembro, 1975)

No “caderno 1”, com surpreendente pureza e ingenuidade, o autor ilustra e escreve poemas e narrativas de sonhos. Assumida ingenuidade sábia que, no “caderno 2”, adquire o tom confidencial de diário íntimo, de grande inquietação interior que, entre o ritmo lento do poema e o ritmo alucinatório do texto automático, revela a “inocência original”, tão sensível ao drama do jovem poeta enamorado como às suas intuições proféticas, cheias de candura, melancolia e vontade de superar o que o atormenta. São lágrimas que, à beira da loucura, exprimem o desejo de renascer com novo alento no amor sonhado.

Alguna relação se pode encontrar entre a pureza e a simplicidade de Alberto Caeiro⁵ e a “ingenuidade” poética de Eurico que, tal como ele, escreveu, numa só noite, uma sequência de pequenos poemas, num estado de “súbita iluminação espiritual”, designado por *satori*, na terminologia zen. É curioso constatar que essa “ingenuidade” se acentua nos mais ínfimos pormenores, como, por exemplo, na assinatura, *Eurico Manuel*, em vez de *Eurico*, conforme habitualmente assina os seus quadros.

A EXPERIÊNCIA MATA-NOS / E INCITA-NOS / A UMA NOVA VIDA

Eurico, caderno 2, 1950

⁵ Versos soltos de Alberto Caeiro (in Caeiro, Alberto, *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, Edição Fernando Cabral Martins / Richard Zenith, 2ª Edição corrigida, Maio, 2004):

Amar é a eterna inocência / E a única inocência é não pensar... (p. 25);

Há metafísica bastante em não pensar em nada... (p. 29);

Os seres existem...E por isso se chamam seres... (p. 38);

Bendito seja eu por tudo quanto não sei / É isso tudo que verdadeiramente sou... (p. 61);

...Nada pensa nada... (pág. 70);

...o único sentido oculto das cousas / É elas não terem sentido oculto nenhum... (p. 75);

Procuo dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto... Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir... Procuo despir-me do que aprendi, / Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, / Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza produziu... (p. 82-83);

A espantosa realidade das coisas / É a minha descoberta de todos os dias. / Cada coisa é o que é, / E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra, / E quanto isso me basta. / Basta existir para ser completo... Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto; / Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem esforço...Porque o digo como as minhas palavras o dizem... (p. 104-105);

...Sinto uma alegria enorme / Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma... (p. 109);

Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia, / Não há nada mais simples. / Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. / Entre uma e outra coisa todos os dias são meus... (p. 110); *Pouco me importa. / Pouco me importa o quê? Não sei: pouco me importa.* (p. 136)

*Os meus saltos muito grandes / sempre que chegam ao meio / param de repente /
e eu sinto coisas duras no peito
Gostava de dar um salto muito grande / mas que não parasse no meio /
e eu não sentisse coisas duras no peito*

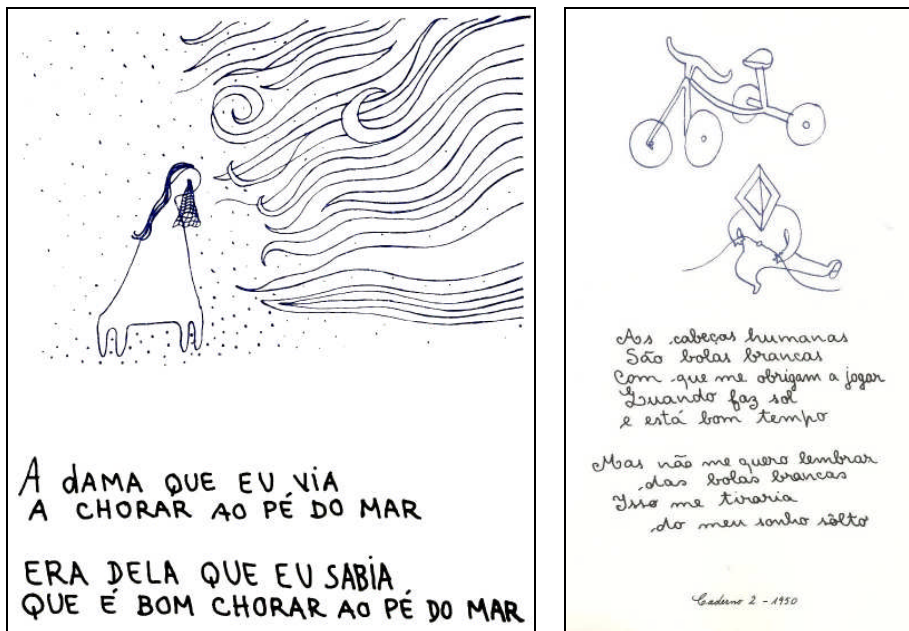
Eurico, caderno 2, 1950

*Tu disseste / que gostavas de conversar comigo
E com a tua voz
Eu quis dizer / que também gostava de conversar contigo*

Eurico, caderno 2, 1950

*Gostava de ter a aventura
De roubar uma menina / e ir com ela / brincar para a beira do mar*

Eurico, caderno 2, 1950



Eurico, caderno 2, 1950

Na areia / há pedras que murmuram / Quando lançadas ao mar

Eurico, caderno 2, 1950

ESTÁ NA HORA DO PESADELO

AVISA O CRIADO DO CAFÉ

O MENINO PRECISA DE SE ENERVAR

GRITA-ME O SENHOR DO CHAPÉU

LEMBRE-SE QUE VAI MORRER!

O menino acorda sobressaltado

e berra

MERDA!

OS FAMILIARES ACORREM

E DÃO-LHE DUAS BOFETADAS FORTES

O menino chora / deita-se na cama /

fingindo que está doente / e continua a sonhar

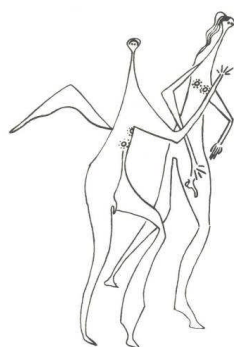
Eurico, caderno 2, 1950

***Todas as noites / me deito como um anjo / que voou durante o dia / Sem que tivesse
encontrado / Um outro anjo / Que lhe quisesse / O Abrir das asas / Melancolia***

Eurico, caderno 2, 1950)

***É este Não-Saber de coisas / o entretenimento do meu regozijo / Só que o Saber me
atrapalha todo / E me deixa Senão / a triste lembrança***

Eurico, caderno 2, 1950)



Vamos fugir depressa
para a morte
Antes que nos roubem
o que temos de bom
Nós não temos o hábito
de vivermos velhos
É assim
deixámos a casa
Deixámos tudo

Caderno 2 - 1950

É a partir do “grau zero” do conhecimento que o espírito zen aceita este “*Não-Saber de coisas*” para, num estado de disponibilidade total, ser sensível a tudo o que lhe acontece. Se aqui o sentir e o pensar convergem na clarividência das palavras simples, próximas da súbita *iluminação espiritual*, designada por *satori*, na terminologia zen, no “caderno 3” (1951), a atitude vitalista *dada* é já a provocação deliberada, com a forma de *manifesto*, em favor do erotismo desenfreado de uma adolescência prolongada, que choca e escandaliza pela audácia irreverente das palavras e das imagens:

Imaginação / avança com o teu chefe impetuoso o caralho

Um-filho-da-puta-a-cada-canto-do-meu-quarto / Ou sejam quatro-filhos-da-puta-no-Total / Em tempos consecutivos / disparo tiros sobre-eles / Mas logo Outros-quatro vêm em sua substituição

*A menina é fraca / A mulher é impotente / Onde vou eu esconder a minha força?
Não me vale de nada apaixonar-me por um buraco (...)*

Cale-se – grita-me o doutor.

Você Não COMPREENDE

o Mundo, Nem o Mundo

o Compreende A si.

VOCÊ É UM ERÓTICO (...)

A agressividade provocatória do erotismo sem fronteiras associa-se ao humor *dada* e ao *abjeccionismo*. O surrealismo em português tem essa característica original, que em mais nenhum país existe com a mesma acuidade. Mais do que o neo-realismo miserabilista, trata-se da abjecção total, em plena “noite negra” do *fascismo*.

O seguinte texto narra literalmente um sonho. Trata-se de um exemplo de humor *dada*:

Nós-que naquela noite / fomos elevados a um / quinto andar e apre- / sentados pela primei- / ra vez à família / - íamos vestidos / de papel colorido. / Na descida o elevador / não parou / e eu descobri um / botão amarelo / que traduzia toda / a nossa acção nas / várias línguas. / Tive então a necessi- / dade imediata / de APRENDER FRANCÊS /

INGLÊS E ELECTRICIDADE. / Dactilografia já não era de tanta importância – Eurico, 1951⁶

Porém, a obra de Eurico transcende a abjecção, em favor de uma realidade superior: *Amor-Liberdade-Poesia*.

O “caderno 4”, porventura o menos conhecido, é o mais emblemático e mágico, no modo como recupera a “inocência primordial”, já evidente nos cadernos 1 e 2 (1950):

*E eu voei, voei, com a cara encostada às nuvens – VOEI ATÉ À SUA JANELA ALTA
E a minha cabeça pousou docemente no seu regaço
OS SONHOS QUE TRAZIA NOS OLHOS – ESTAVAM TODOS LÁ
– NO SEU REGAÇO
ERA VERDADE*

Eurico, caderno 4, 1951

Se, em 1975, o poeta Ernesto de Melo e Castro se interessou por estes cadernos manuscritos, pelo seu carácter experimental, outras personalidades ligadas ao surrealismo se haviam já interessado em anos anteriores, como os escritores Mário Cesariny, Pedro Oom, Luís Pacheco e Manuel de Lima, em 1954, Vítor Silva Tavares, director do Jornal periódico & etc., em 1973, e, posteriormente, o poeta António Barahona e os actores Eunice Muñoz, João d’ Ávila e Mário Viegas que, nos anos 70 e 80, deles fizeram leituras públicas; Eunice na S.N.B.A., Mário Viegas na Rádio Difusão 2 e João d’ Ávila na inauguração de uma exposição de Eurico, convidado por Cruzeiro Seixas, na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, no Estoril, em 1983. Também Maria Helena Vaz da Silva publicou alguns destes poemas no “Semanário Expresso”.⁷

⁶ O Suplemento Literário, Diário de Lisboa (Domingo, 27 Fevereiro, 1972), pág. 1, “dada cá” publica uma foto “tipo passe”, provocatória de Eurico e este poema *dada*, datado de 1951, entre outros colaboradores (ou não) do Suplemento, com fotos e textos de Fernando Arroio, *Toma lá, dá dá*; Neves Dias, *Dada-Nada ou alguma coisa?*; Luiz Pacheco, *O eco de um eco de um eco*; Virgílio Martinho, *dada o terrível*; Mário-Henrique Leiria, *Antidepoimento*; António José Forte, *Exposição dada?*; Vítor Silva Tavares, *dada nem dado*; José-Augusto França, *Folhetim-artístico dada lá e cá*; Júlio Moreira, *Dada seja connosco*; Ernesto Sampaio, *dada Uma estrada sem fronteiras*; Manuel João Gomes, *Dada no dia em que o teatro nasceu*.

⁷ In Gonçalves, Rui Mário, “Os dados do Acaso e o Sentido do Maravilhoso na obra de Eurico Poeta e Pintor”. Lisboa: “Diário” / Artes Plásticas / fim-de-semana (9/07/88)



Eurico, caderno 4, 1951.

Não é por acaso que Eurico tem grande admiração por Almada Negreiros que, tal como ele, faz o “elogio da ingenuidade”: *Não há criatura humana que neste mundo não tenha nas suas reservas pessoais as probabilidades de realizar em si o próprio poeta; simplesmente, estas probabilidades são geralmente afogadas pelo próprio, único culpado da morte do seu poeta (...) a esperteza saloia representa bem a lição que sofre aquele que não confiou em si mesmo, que desconfiou de si próprio, que se permitiu servir de malícia, a qual como toda a espécie de malícia não perdoa exactamente ao próprio que a foi buscar ...*⁸

Enquanto a personalidade de Fernando Pessoa se desdobra nos heterónimos que criou, Almada resolve o problema da essência do *eu*, ao redescobrir-se inteiro, dizendo: *Entre mim e a vida não há mal entendidos*.⁹

A propósito, leia-se o expressivo texto de Aldo Pellegrini: *Chama-se poesia tudo aquilo que fecha a porta aos imbecis: A poesia tem uma porta hermeticamente fechada para os imbecis, aberta de par em par para os inocentes (...)*

Os imbecis buscam o poder em qualquer forma de autoridade: o dinheiro em primeiro lugar e toda a estrutura do Estado, desde o poder dos governantes (...) Todo esse

⁸ Negreiros, Almada, “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia” (in Negreiros, José de Almada, *Obras Completas*, Vol. V, Ensaios, Editorial Estampa, 1971, pp. 115-117)

⁹ In Gonçalves, Eurico, “Almada Negreiros: o artista total”, *Diário de Notícias*, 8-04-93 (e Eurico Gonçalves acrescenta:

Preocupado com a inocência original, Almada escreve, em 1921, A Invenção do Dia Claro, que é uma aprendizagem da simplicidade, numa linguagem directa, que evoca a de Alberto Caeiro: Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a Humanidade já estavam todas escritas. Só faltava uma coisa – salvar a Humanidade”: “Entrei numa livraria. Pus-me a contar os livros que há por ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para metade da livraria. Deve haver certamente outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdido”; Nós somos do século d’ inventar outra vez as palavras que já foram inventadas”; “Mãe! Dá-me um cavalo! Eu já sou o galope!)

*acúmulo de poder está organizado contra a poesia (...) Como a poesia significa liberdade, significa afirmação do homem autêntico (...) No mundo falsificado e artificial (...) os imbecis precisam de artigos de luxo: cortinados, bibelôs, jóias e algo assim como a poesia. Nessa poesia que eles usam, a palavra e a imagem convertem-se em elementos decorativos e, desse modo, seu poder de incandescência é destruído. Assim é criada a chamada poesia oficial, poesia de lantejoulas, poesia que soa oca (...) A porta da poesia não tem chave nem ferrolho: defende-se por sua qualidade de incandescência. Somente os inocentes, que têm o hábito do fogo purificador, que têm dedos ardentes, podem abrir essa porta e por ela penetrar na realidade (...) A poesia pretende cumprir a tarefa de que este mundo não seja habitável somente para os imbecis.*¹⁰

Também na sua dissertação de mestrado, Claude Laurendeau caracteriza os cadernos de Eurico, dos anos 50, como uma *...espécie de diário íntimo de um jovem que se expõe livre e espontaneamente, e que, tal como um sismógrafo, regista fielmente emoções, sensações, e todo o tipo de fantasmas, como os sexuais, exteriorizados de forma descontínua através de um duplo registo de signos escritos e puramente gráficos. Não devendo ser vistos como os meros cadernos de notas tradicionais, estes cadernos são já obras ou entidades completas, como, aliás, o próprio Eurico os considera.*¹¹

Nas narrativas de sonhos e textos automáticos¹² de Eurico há evidentes intuições preconizadoras do espírito *zen*, conscientemente assumido dez anos mais tarde, ao reafirmar a “inocência original”, que é uma constante na obra do pintor.

¹⁰ Pellegrini, Aldo, *Surrealismo e Novo Mundo* – Aldo Pellegrini, André Breton, Benjamin Péret, Claude Courtot, Daniel Lefort, Édouard Jaguer, Enrique Molina, Eugénio Granell, Floriano Martins, Gérard Roche, Jean Puyade, Jean Shuster, José Pierre, Leonor de Abreu, Lourdes Andrade, Octávio Paz, Raúl Henao, Sérgio Lima, Valentim Fiacoli, Robert Ponge (organizador), Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, p. 27, 28. (Texto traduzido do espanhol por Lara Oleques de Almeida)

¹¹ Laurendeau, Claude, *Os Livros Ilustrados dos Surrealistas Portugueses: António Pedro, Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria e Eurico Gonçalves*, dissertação de mestrado, Universidade de Montréal, Canadá, (Maio, 1986). O texto refere-se aos cadernos de Eurico, dos anos 50, nesta altura ainda inéditos

¹² A propósito da sua experiência de escrita automática, Breton declarou: *...À partida, importa ter uma ideia clara do passo que preside à prática da escrita automática e ao estudo das manifestações a que o sono provocado dá lugar. Em ambos os casos, o que se trata de atingir e explorar não é outra coisa senão aquilo a que se chama estados segundos (...) O que neles apaixonadamente nos interessou foi a possibilidade que nos davam de escapar aos constrangimentos que pesavam sobre o pensamento vigiado. Desses, o mais grave é a sujeição às percepções sensoriais imediatas, que em grande medida tornam o espírito juguete do mundo exterior (quero dizer que nas condições normais da ideação, só parcialmente conseguimos abstrair do que nos cai em frente dos olhos, chega aos ouvidos, etc.). Por outro lado, as impressões que daí resultam, devido ao seu carácter parasitário, não podem deixar de falsear o curso da ideação. Outro constrangimento, não menos rigoroso e que sentimos necessidade imperiosa de sacudir, é o que o espírito crítico faz pesar sobre a linguagem e, de uma maneira geral, sobre os modos de expressão mais diversos (...)* Achávamos – eu, pela minha parte ainda acho – que se queríamos subtrair estes modos de expressão à esclerose cada vez mais ameaçadora, devolver o verbo humano às suas inocência e virtude criadoras

A adolescente descoberta do amor projecta-se nestes cadernos com autenticidade, drama e lirismo e prolonga-se pelos anos 50, através da pintura figurativa que Eurico realizou. Leia-se o que o jovem pintor-poeta escreveu, aos dezoito anos:

A minha mágoa é esta / de olhar sozinho o mundo / onde não vivo / e onde quisera amar alguém / sem ter amado

Eurico, Caderno 2, 1950

Se me vejo só / essa solidão é-me própria. / o meu vigor continua a ramificar-se / continua a anular outras forças e a constituir-me.

“uma vez por outra / dou graças ao consciente / e deixo o inconsciente na caixa do segredo.

O que escrevo é de mim e para mim / trago nas costas o peso de todos os que me constituem”

Eurico, caderno 3, 1951

Sempre ardente da febre que só há na infância, mas que o pintor recria em perspectiva adulta: Eleição, Amor, Morte. Eurico Gonçalves aparece a pintar como a estrada começa», escreveu Mário Cesariny no prefácio da sua primeira exposição, em 1954, onde cita Paracelso (citado por António Maria Lisboa):

*“...Não são os olhos que fazem ver ao homem, mas sim o homem que faz com que os olhos vejam”*¹³

Em *Afixação Proibida*, lê-se: *Paracelso, o sonhador-espacializado, (...). É o tipo de homem que possui decisão e capacidade para sonhar por conta própria e com independência de Espírito. Há que lembrar os seus Manjares aos Deuses do Inferno, O*

*originais, era indispensável cortar os entraves que o tornavam incapaz de voltar a desprender-se e levantar voo (...) Esses entraves eram da ordem da lógica (o racionalismo mais estreito vigiava para não deixar passar nada que não levasse o seu selo), da ordem da moral (sob a forma de tabus sexuais e sociais), finalmente da ordem do “gosto”, regido pelas convenções sofisticadas do “bom tom”, talvez as piores de todas. Esse pretensioso senso crítico que todos herdámos contrafeitos não tinha outro papel na nossa época senão o de refrear toda a especulação intelectual de alguma envergadura. Recusávamo-nos a aceitá-lo como voz do “bom senso”: voz sim, mas do “senso comum” mais rasteiro. Estávamos todos de acordo em ver, nesse “sentido crítico” que nos tinham ensinado a cultivar na escola, o inimigo público número um... – (in Breton, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, 1994, pp. 88, 89)*

¹³ Mário Cesariny cita Paracelso* – citado por António Maria Lisboa em *Erro Próprio*** – no prefácio do catálogo da 1ª exposição de Eurico. Lisboa: Galeria de Março (dirigida por José-Augusto França), 1954

*Paracelso (1493, Suíça – 1541, Áustria): médico, político, filósofo e astrólogo

***Erro Próprio*: conferência de António Maria Lisboa (1928-1953), proferida no início dos anos 50 (in *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pp. 21-50)

*Ideal do Conhecimento Poético como exigência do verdadeiro, e o seu Mergulho nocturno na Curva Ascendente....*¹⁴

O sentimento “dramático-inocente da humanidade” que Cesariny refere, e que persiste na obra neo-figurativa e abstracta de Eurico, dos anos 50, irá dissolver-se¹⁵ parcialmente na posterior pintura gestual caligráfica, realizada a partir do seu encontro com o espírito zen, desde o início dos anos 60. Só então, muitas das suas intuições juvenis viriam a adquirir pertinente significado, quer na sua obra, quer na de outros autores onde encontrou inevitáveis afinidades espirituais. Entre eles, Eurico cita frequentemente António Maria Lisboa¹⁶: *A seta já contém o alvo, mas só percorre a seta aquele que lhe conhece o alvo. Assim é de olhos vendados que o grande atirador alveja.*¹⁷

Com os olhos bem fechados, descrevo de cor a tua configuração

Eurico, caderno 3, 1951



Na perspectiva zen, a visão interior coincide com a visão exterior. Não é abrindo os olhos que se vê mais, mas fechando-os ou concentrando a nossa visão interior no que

¹⁴ *Afixação Proibida*, texto colectivo assinado por António Maria Lisboa, Risques Pereira, Mário Cesariny, Pedro Oom (in Lisboa, António Maria, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 18)

¹⁵ “A Poesia dissolve”, anotou a lápis António Maria Lisboa, a propósito do longo ensaio *L’Être et le Néant*, de Jean Paul Sartre, segundo Luís Pacheco, que visitou frequentemente o poeta na Casa de Saúde, tuberculoso em último grau, já sem forças para escrever. As suas últimas obras foram ditadas directamente a Luís Pacheco, editor da *Contraponto*, que as dactilografou. No contacto diário com o editor, Eurico tomou conhecimento de textos inéditos do grande poeta surrealista; textos que só viriam a ser publicados após a sua morte, em 1953

¹⁶ Eurico cita António Maria Lisboa no catálogo da sua exposição individual, na Galeria 111, Lisboa, 1965

¹⁷ *A Arte do Tiro ao Arco*, de Alan W. Watts, foi um livro indicado a Eurico por Álvaro Lapa nos anos sessenta. (Edição mais actual: Watts, Allan W., *O Budismo Zen*, Meridianos, Portugal, 1990)

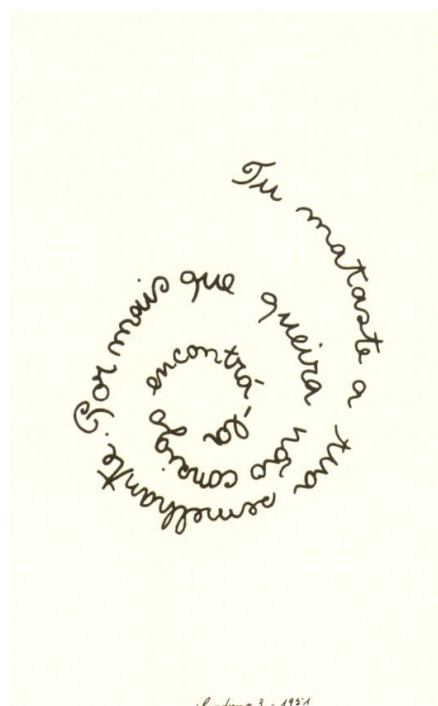
verdadeiramente nos motiva. A “arte do arqueiro” é uma arte natural. O que importa é a maneira como se acerta, naturalmente e sem esforço.

A propósito, o pintor escreveu: *Acertar, já se sabe que se acerta, ou acaba por acertar. Para os orientais o que importa é a maneira como se acerta. O atirador acerta no que já interiorizou profundamente; a dificuldade do ocidental está em vencer a distância entre o interior e o exterior. Os únicos que tentaram fazer coincidir o interior com o exterior foram os surrealistas através do automatismo psíquico. No Oriente, foi a pintura de inspiração zen. “Põe quanto és no mínimo que fazes”..., Ricardo Reis.¹⁸*

A pintura gestual e caligráfica de inspiração zen, a partir do início dos anos 60, é uma consequência do *automatismo psíquico* puro surrealista. Nestes cadernos manuscritos em 1950/1951, são frequentes as intuições zen, através dos diversos ritmos de desenho/escrita.

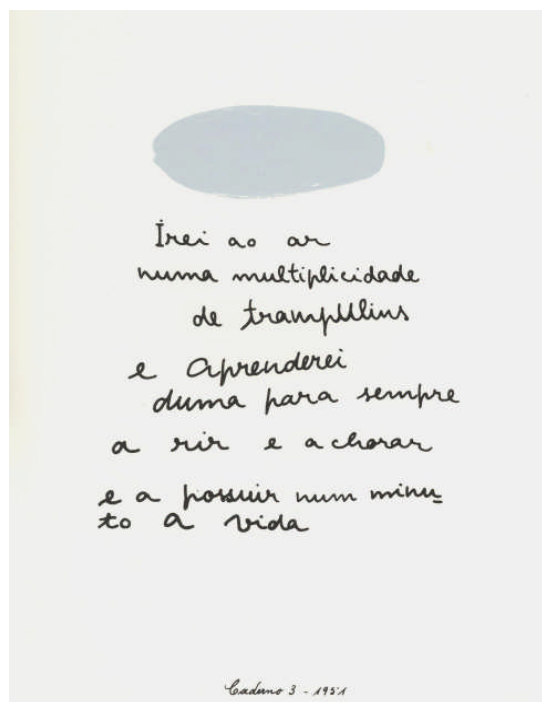
Desde os mais lentos:

É este não-saber de coisas / o entretenimento do meu regozijo / só que o saber me atrapalha / todo / e me deixa senão / a triste lembrança — Eurico, caderno 2, 1950

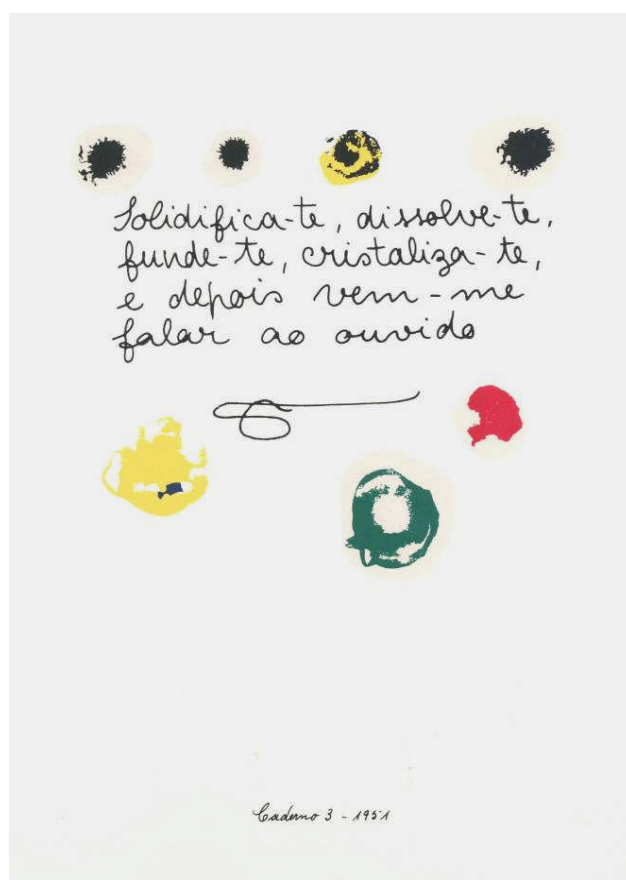


Até aos mais rápidos ou imediatos:

¹⁸ Gonçalves, Eurico, apontamentos de atelier



Pintura automática.
Directamente a
pincel, ilustra o
poema (à esquerda)



Sim... era sem dúvida o corpo dela,
deitado ao meu lado na mesma
cama com a cabeça para os pés

Levantei o lençol FRIO
e vi

O OURO DO SEU CORPO NÚ ELÁSTICO
MASSIVO

Sobressaltado
sorriso-lhe

tentava colocar-me de modo a
ficarmos com as cabeças Lado-Lado

OS SEUS OLHOS IMPENETRÁVEIS
CONTRARIARAM O MEU INTENTO

suspense na minha posição
de sentado

Caderno 1 - 1950

NO ENTANTO NÃO ERA BEM A ELA
QUE EU BEIJAVA
ERA NUMA ALTERNATIVA
A CARA DELA E A CARA
DUMA OUTRA CONHECIDA
e LEMBRADA

As duas faces morenas
se sobre-lunham
uma mais brilhante
e outra MAIS BAÇA

A da outra era
bem mais minha
e portanto
bem mais bonita

Caderno 1 - 1950

Se me vejo só
Essa solidão é-me própria.
O meu vigor continua a
ramificar-se
continua a anular ou-
tras forças e a consti-
tuir-me.

Uma vez por outra
dou graças ao Consciente
e deixo o Inconsciente
na Caixa do Segredo

O que escrevo é de mim
e para mim
Trago nas costas o peso
de todos os que me cons-
tituem.

Caderno 3 - 1951



MINHA MEMÓRIA ME ACORDOU
DIZEND QUE ERA ESTE O MO-
MENTO SOBERBO DAQUELE
TÃO GRANDE PRAZER
DO SEMPRE

O beijo

numa precipitação

ESTENDI-LHE OS LÁBIOS
SOB A BOCA ROSEA

O beijo saiu molhado

um pouco supérfluo da parte dela

GRITEI-LHE

NÃO SABES BEIJAR

ELA RIU MUITO
e dispôs-se a mostrar que o sabia

NOVO BEIJO desta vez com mais ÍMPETO
Houve RASGOS DE FITAS PURPURA
Houve uma absorção de mim para ela
e de ela para o NADA

Caderno 1 - 1950

A composição vertical, que sugere o movimento ascensional, evidencia-se na montagem gráfica das páginas dos *Cadernos de Juventude* (1950-1951), nas posteriores caligrafias verticais (1962-1966) e na série *Estou vivo e escrevo Sol* (1967-73)

Pintor e professor desde muito jovem, Eurico Gonçalves aprendeu a ver e a descobrir a personalidade da criança no desenho, na pintura e em outras manifestações de expressão livre. O olhar infantil, a capacidade de ver pela primeira vez e o natural deslumbramento nesta primeira fase inovadoramente neo-figurativa, permanecem em toda a obra do pintor, que atinge a maturidade com a prática filosófica do budismo zen.

Eurico veio a especializar-se no estudo e pedagogia da expressão gráfica infantil.¹⁹ Entre a infância e a maturidade, a sua obra inacabável não deixa de se manifestar *No começo, infinitamente*, título de uma recente exposição, em 2006.²⁰

O prazer sensorial manifesta-se com mais intensidade e pureza na infância do que na idade adulta. Menos preconceituosa, a criança está em melhores condições para aprender, brincando e descobrindo. Neste sentido, são elucidativas as palavras de Matisse: *O artista deve ver tudo como se estivesse a ver pela primeira vez. É preciso ser-se capaz de ver pela vida fora como quando em criança víamos o mundo, pois a perda desta capacidade de ver significa, simultaneamente, a perda de toda a expressão original.*²¹

É essa capacidade de ver sempre pela primeira vez que Eurico assumirá, através de um crescimento interior. E, sendo a relação com a infância uma coordenada importante, no seu caso leva-o a descobrir analogias formais, simbólicos e cromáticas, mais aparentes que reais, entre a pintura infantil e a pintura moderna.

Como no sonho, o poder de metamorfose e de encantamento manifesta-se na pintura infantil, que surpreende pelo instinto da cor e da forma, cuja interpretação pode recorrer a métodos de análise psicológica e psicanalítica. Ao exprimir o subconsciente, a pintura infantil revela aspectos espontâneos de representação esquemática, que fazem pensar em Miró e Klee, e aspectos mais controlados de representação minuciosa que fazem pensar em Henri Rousseau.

¹⁹ A partir de 1957, tornou-se especialista da expressão livre da criança. Nesse mesmo ano iniciou a sua carreira docente no Porto, como professor do Ensino Básico. Desde 1960/61, orientou “ações de formação” sobre a “expressão plástica da criança”, vindo a publicar textos pedagógicos e livros: *A Pintura das Crianças e Nós* – Pais, Professores e Educadores, Porto Editora, 1976; *A Arte Descobre a Criança*, Raiz Editora, 1991; *A Criança Descobre a Arte*, Raiz Editora, 3 Volumes, respectivamente 1991, 1992 e 1993

²⁰ *No começo infinitamente..., Obras Inéditas, 1963-2006*. Lisboa: Galeria Valbom, 2006 (no catálogo, texto do autor)

²¹ Gonçalves, Eurico, *A Arte Descobre a Criança*. Lisboa: Raiz Editora, 1991, p. 45

O onirismo de Henri Rousseau, Chagall e Miró desperta em nós o sentido do “maravilhoso”, que existe também na arte popular e na pintura das crianças. Eurico descobre a evidente afinidade entre o realismo pormenorizado da adolescência e o realismo “naïf” de Henri Rousseau, onde nada é gratuito. Rousseau não representa apenas o que vê; representa sobretudo o que sabe, mantendo características *ideográficas*.

Ideografismo, ou o que Luquet²² chama “realismo intelectual”, e Arnheim²³ “conceito visual” é a representação gráfica das ideias. Sendo essencialmente *ideográfico*, o desenho infantil dá-nos uma informação sobre o seu grau de conhecimentos. A criança mais pequena traça “garatujas” e “figuras-signos”, análogas às que se observam em Klee (1879-1940), Picasso (1881-1973), Miró (1893-1983) e Dubuffet (1901-1985).

Ao exprimir o subconsciente, a *arte bruta* da criança, do homem comum e do “louco”, poderá encontrar alguma analogia com o surrealismo. Nesta perspectiva, talvez o “modelo interno” de Luquet tenha alguma afinidade com o “modelo puramente interior” que Breton designa, no seu livro *O Surrealismo e a Pintura*, como “única fonte de inspiração válida”.

Associadas ao “ideografismo”, surgem a “transparência” e a “perspectiva afectiva”, respectivamente para representar o que não se vê, mas que se sabe que existe, e para representar em tamanho maior o que se atribui maior importância afectiva. Estas duas características verificam-se também na pintura onírica de Chagall e na nova figuração narrativa de Paula Rego.

Matisse e Miró recuperam o “espaço topológico” da pintura infantil e da pintura primitiva, que não sugere volume nem profundidade. As figuras rebatidas no plano articulam-se umas em função das outras, sendo pintadas com cores lisas, para acentuar a bidimensionalidade desse “espaço topológico”, onde Klee, Picasso, Miró e Dubuffet traçam “figuras-signos”.

O pintor não deixa de ser sensível aos rabiscos ou “garatujas” da criança mais pequena, movida pelo prazer de riscar, segundo as suas possibilidades psicomotoras. Também o pintor gestual faz “garatujas”, ao registar o movimento impulsivo do seu gesto. Todavia, a sua maior experiência prática revela um sentido de estruturação da linguagem gestual, em função do espaço da tela, que não pode existir ainda na criança, apenas motivada

²² Ver, para mais detalhe: Luquet, G.H., *O Desenho Infantil*. Porto: Livraria Civilização, 1969

²³ Ver, para mais detalhe: Arnheim, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, uma psicologia da visão criadora* (5ª edição). São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989

pelo prazer de riscar e pintar. As “garatujas” são flexíveis ou rígidas, sensíveis ou estereotipadas, agressivas ou serenas, de acordo com o temperamento e o desenvolvimento psicomotor da criança e do adulto.

Poetas e pintores, como Henri Michaux e Eurico, sentem necessidade de inventar escritas livres, ainda não codificadas, à margem da escrita literária que dominam.

Para a criança, tudo tem vida, inclusive os objectos inanimados, pelo que o seu mundo anímico se projecta nas suas pinturas, onde ela humaniza tudo, nomeadamente o Sol, a casa, as árvores, os objectos e os animais. A “nova-figuração narrativa” de Paula Rego evidencia a humanização dos animais, personagens de fábulas e contos populares.

A memória da infância é determinante na estruturação da personalidade. Em relação a essa referência, afigura-se-nos poder definir, entre os surrealistas, os que recorrem a recordações alegres e os que foram mais marcados pelos traumas da infância. No primeiro grupo, encontramos Rousseau, Chagall, Arp, Miró e Eurico; no segundo, De Chirico, Max Ernst, Michaux, Cesariny e Cruzeiro Seixas. Um é festivo, lírico e paradisíaco, com anjos, flores, sóis, luas e estrelas, próximo da “poética do maravilhoso”; o outro é tenebroso, terrífico, infernal, com demónios, monstros e fantasmas, próximo da “poética do fantástico”. O “maravilhoso” é um dado importante do sentido encantatório da infância, que pode prevalecer, através do sonho, na idade adulta. Eurico nunca perdeu o culto do “maravilhoso”, aliado à “inocência original”²⁴. Nesta perspectiva, sempre cultivou os modos de expressão espontânea.

Nos artigos que tem publicado sobre arte, defende a expressão livre da criança e acentua as similitudes do comportamento *dada* e do budismo zen. Aí se verifica a convergência da inocência com a maturidade, que consiste em tornar simples o que é complexo, através da “sábria ingenuidade”: *Não se trata de saber viver, ou da sabedoria da vida – mas de vida sábia.*²⁵

²⁴ ...O apetite do maravilhoso, (...) recordação da infância (...) reacção contra o empobrecimento e a esterilidade dos modos de pensar que culminaram vários séculos de racionalismo, virámo-nos para o maravilhoso e enalteçemo-lo incondicionalmente.

Uma frase do Manifesto de 1924 é a este respeito bastante peremptória: Encurtemos razões: o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo ... – Breton, André *Entrevistas*, Edições Salamandra, 1994, p. 90

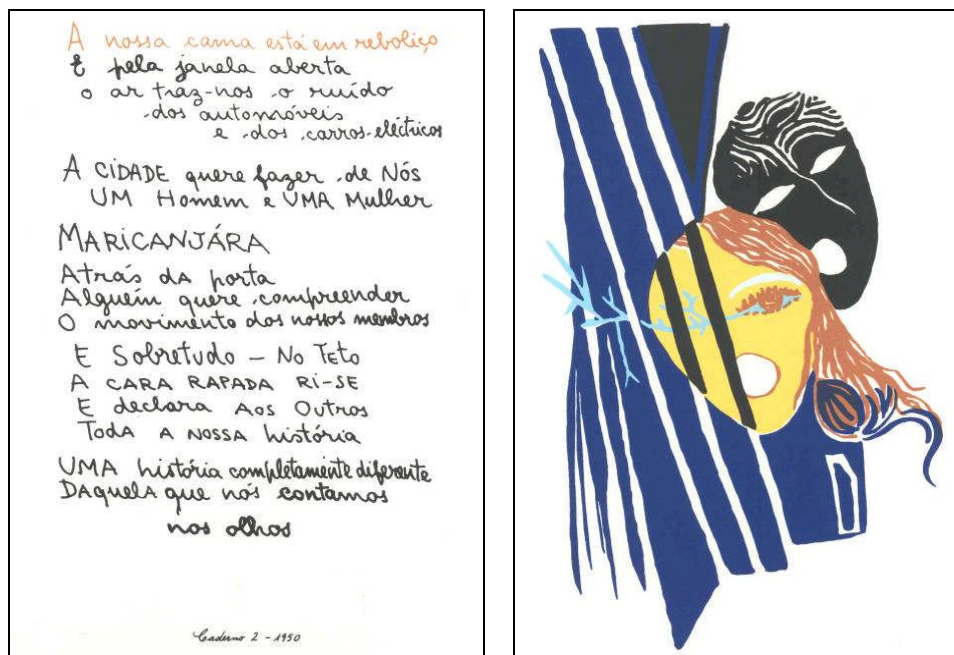
Nestas *Entrevistas* transmitidas pela Radiodifusão francesa, entre Março e Junho de 1952, refere ainda André Breton que os surrealistas tinham a firme intenção de quebrar o racionalismo fechado, à contestação absoluta da lei moral em curso, ao projecto de libertar o homem apelando à poesia, ao sonho, ao maravilhoso, à necessidade de promover uma nova ordem de valores... – Breton, André *Entrevistas*. Liaboa: Edições Salamandra, 1994, p. 110

²⁵ Lisboa, António Maria, *Poesia*, (XI-A verticalidade e a chave), Assírio & Alvim, Edição 397, Novembro de 1995, pág. 237

O “real funcionamento do pensamento” revelado através do *automatismo psíquico* surrealista, que André Breton defende no seu primeiro manifesto, é a expressão directa que Eurico pratica desde as narrativas de sonhos e textos automáticos, até ao consequente gestualismo caligráfico, de inspiração zen.

Ao iniciar-se no *automatismo psíquico* gráfico e verbal, inventa palavras, sons e imagens, tal como nos poemas fonéticos e visuais dos futuristas e dadaístas, nomeadamente as *palavras em liberdade* de Marinetti, *Manucure* de Mário de Sá Carneiro, *Ode Marítima* de Álvaro de Campos e os desenhos-colagens de Picabia, Cesariny e Alexandre O’Neill.

MARICANJÁRA é uma palavra inventada, entre outras, que surgem nos poemas e textos automáticos de Eurico. Escrita com letras maiúsculas, sublinha a visualidade e a expressividade sonoras.



Eurico: “caderno 2”, 1950

Refiram-se outros exemplos de sons e palavras inventadas, em fragmentos de poemas e textos automáticos de Eurico:

ZÁRINTUBA / *A maca de arame feita duma só vez* / **O IÁ-IA** dos pentes cor-de-rosa (...) / **Num ARCAMBÚJIO** / *As ruas formaram janelas altas* — Eurico, caderno 2, 1950

ÁLLAHRULA / Bela feiticeira / Anã do nosso carinho / Filha da boa doença

Eurico, caderno 3, 1951

*...A FORMIDÁVEL Alegria dos Vendavais / PÁ PÁ pÁ / tudo desliza suavemente / com a
doçura dos corpos / À transparência da luz e do níquel*

Eurico, caderno 3, 1951

...Eis o Riso Acrobático / E a fantasia / E a cor / E o pasmo / E a dor / E a Milágrima

Eurico, caderno 3, 1951

*...PAK PAK / Só A Acção Íntima do Indivíduo Sobressalta, Sobrecarrega, Sobredispersa / E
bábábábábá bábá / turrurrururm / É fascinante o Ruído A Trombeta, A Partida, a chegada, a
Rainha do Ó-Ó*

Eurico, caderno 3, 1951

Carambole / L' étoile du dimanche / Le papier blanche / du jadis

Eurico, caderno 3, 1951

O poeta subverte a linguagem convencional, criando outra mais adequada aos seus anseios mais profundos, que começa justamente no prazer da transgressão ou na não sujeição a quaisquer regras previamente definidas. Nesta perspectiva, o poeta assume intransigentemente o seu “erro próprio”²⁶, que consiste na capacidade de ser original, à margem do sistema instituído. Ser original é permanecer fiel às suas próprias origens, sem deixar de se revelar em tudo o que faz, sempre pela primeira vez, infinitamente...

Nós somos um erro – mas a consciência disso isola-nos do erro alheio (...) A verdade não se pensa – sabe-se; o que se pensa é a explicação da verdade (...) Renunciei a todas as grandes limitações que construídas pelo homem, sufocam o homem (...) Um objecto pensado é um segundo objecto (...) – Chamei de Olho de Chacal uma pequena criança que sonha 24 horas por dia e percorre a pé os mais altos montes: LIBERDADE! Já não é só a Religião que me limita os passos e o Horizonte para onde se dirigem, é também a Ciência. Pensamento Poético é para mim o único com valor porque é o único

²⁶ Lisboa, António Maria, *Erro Próprio*: conferência de António Maria Lisboa (1928-1953), proferida no início dos anos 50 (in Lisboa, António Maria, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pp. 21-50)

interessado na Realidade que se nos apresenta num todo e não parcelada (...) O acto poético é (...) essencialmente LIBERTÁRIO (...) e AMOROSO (...)

O mal do tempo não é da Tolerância nem da Intolerância, sei que ambas navegam o mesmo Mar. (...) Tudo é e não é alternadamente (...) Tudo é ambivalente (...) Quase tudo nesta época encobre e sufoca o que em nós anda à flor da pele (...) – a nossa experiência pessoal, os nossos desejos mais íntimos, o acto espontâneo, livre e amoroso! (...) Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres objectos? (...) Esta (...) abjecção (...) leva-nos à única posição válida: - SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES. (...) “Ser Livre é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas....”²⁷

Nos sonhos, o inconsciente aproveita o estado pouco vigilante do consciente para revelar a natureza impulsiva dos desejos mais recalcados. Daí que os surrealistas atribuam uma enorme importância ao estudo da linguagem simbólica dos sonhos²⁸, no sentido de

²⁷ Idem, pp. 27-34

²⁸ ...O romantismo alemão foi um movimento artístico inspirado em grande parte nos sonhos dos seus partidários. Ludwig-Heinrich von Jakob, um dos investigadores deste problema no século XVIII, escreveu:

“O sonho é o estado em que uma excitação nervosa basta para activar a imaginação (...) só a imaginação cria representações. O intelecto (...) confunde estas imagens com os objectos reais...a faculdade poética joga com estas imagens activadas, associa-as, combina-as, cria imagens novas, etc. O sonho não é mais que poesia involuntária.” (...) O inconsciente, o mundo dos sonhos, converteu-se num refúgio para quem foge de um mundo impessoal e marcadamente materialista (...) retirada artística (...) onde encontramos (...) a fonte da (...) inspiração (...) Friedrich escreveu que a arte actua como um mediador entre a Natureza e o Homem. O pintor – disse – *“não deve pintar apenas o que vê perto de si, mas também o que vê dentro de si. Se nada vê dentro de si, deveria abster-se de pintar o que vê à sua frente. Caso contrário as suas pinturas serão como os muros atrás dos quais só esperamos encontrar doentes ou mortos”* (...)

Victor Hugo escreve (...): *“é extraordinário, mas é dentro de nós mesmos que se deve buscar o que está fora. (...) Um objecto reflectido na mente é mais vertiginoso que quando o vemos directamente. É mais que uma imagem, é o simulacro, e no simulacro há um espectro...Quando espreitamos este poço, vemos na abissal profundidade de um estreito círculo, o próprio mundo”*.

É justificável considerar o surrealismo como um fenómeno de grande importância na história da arte moderna, mas a sua importância estribou precisamente no estímulo da diversidade e defesa dos esforços individuais na exploração da consciência. (...) Os psicólogos concluem agora que existem vários níveis ou profundidades de inconsciência. Quanto mais penetramos nessa profundidade, menos pessoal é o inconsciente, até que chegamos ao nível do inconsciente colectivo de Jung, onde os conteúdos, (...), parecem ser universais pela sua estrutura e arquetípicos pelo seu significado. Portanto, no seu desejo de descobrir o eu, o artista pode ir demasiado dentro, e pode suceder que os elementos inconscientes mais característicos do eu se situem precisamente abaixo do nível de consciência, na penumbra a que Freud chama pré-consciente. Mas também temos um nível superior, o super-ego, (...) no qual guardamos os elementos que são o produto de uma transformação dos desejos reprimidos, ... – Read, Herbert, *Imagem e Ideia*, – *A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana*. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957, pp. 177 – 189, capítulo As Fronteiras do eu. (título original *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Harvard University Press, 1955)

desvendar os conteúdos psíquicos da “verdadeira vida”. A *“Verdadeira Vida”, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade* – António Maria Lisboa.²⁹

IV.1.2 – 1949 -1957: PINTURAS A ÓLEO. SÍMBOLOS AMBIVALENTES

As boas recordações da infância estão na origem da *poética do maravilhoso*, que Eurico assumiu na pintura semi-ingénua, simbolista e surrealista, iniciada em plena adolescência. A par das *narrativas de sonhos, poemas e textos automáticos*, realizou também pinturas a óleo.

...Das recordações da infância (...) provém uma sensação (...) que eu considero a mais fecunda de todas as sensações. É talvez a infância que mais se aproxima da verdadeira vida... – André Breton.³⁰

Desde o final dos anos 40, Eurico foi sensível ao simbolismo de Gauguin e de Rousseau. Ambos conceberam imagéticas que ilustram o sonho da felicidade humana. Enquanto Gauguin, aparentemente mais audacioso, mudou radicalmente de vida, ao abandonar a civilização europeia que considerava decadente, para ir viver longe, entre os “primitivos”, na Ilha de Taiti, onde concebeu o seu *paraíso terrestre*; Rousseau, aparentemente mais conservador, empregado alfandegário e pintor de domingo, nunca deixou de viver nos arredores de Paris, onde pintou as suas florestas tropicais, que nunca viu, mas imaginou e sonhou, como arquétipo ou ideal de felicidade. Um encontrou a felicidade num continente longínquo; o outro cultivou-a dentro de si, como um sonho inextinguível. Cada um à sua maneira, ambos realizaram pinturas originais que, pelo seu grau de fascínio e autenticidade, se inserem na “poética do maravilhoso”³¹, como precursoras do surrealismo onírico.

²⁹ Lisboa, António Maria, *Poesia*, (“Erro Próprio”), Assírio & Alvim, 1995, p. 44

³⁰ André Breton evoca Rimbaud: “*A verdadeira vida está ausente*” (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Morais Editores, 1969, pág. 62)

³¹ *O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas: participa obscuramente de uma espécie de revelação geral de que só o pormenor chega até nós: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo capaz de revolver a sensibilidade humana ...* (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Morais Editores, 1969, pág. 38 - tradução de Pedro Tamen do título original *Manifestes du Surréalisme*, J.-J Pauvert Éditeur, 1962)

Ao assumir poeticamente a *ingenuidade*, Eurico descobre que esta qualidade humana é comum a Henri Rousseau e a Miró, sentimento reforçado pela leitura de *uma frase de Tristan Tzara, escrita e publicada em 1947, num prefácio a uma peça de teatro de Henri Rousseau (...): “A liberdade de interpretar edenicamente o mundo está reservada àqueles cuja infância cresceu sem perder a sua pureza primordial”. (...) “Aqueles que falam da ingenuidade de Rousseau julgam talvez resolver com uma simples palavra o que, no plano humano, é infinitamente complexo”. O que a palavra “ingenuidade” refere da qualidade humana que então me surgiu comum a esses dois pintores, e a sua complexidade, seria constantemente redescoberto por mim no automatismo psíquico puro, que passei a praticar...*³²

Idênticos sinais de encantamento encontrou também André Breton no surrealismo onírico de Henri Rousseau e de Miró, que cita no seu livro, escrito em 1928, *O Surrealismo e a Pintura*.

A pintura de Chagall reporta-se a recordações de uma infância feliz, passada na sua aldeia natal, na Rússia. Devolve-nos imagens festivas de aniversários, casamentos, músicos violinistas, pares amorosos, flores, animais domésticos e seres errantes, que pairam no espaço onírico, contrariando a lei da gravidade. Plena de fantasia, a cor de Chagall exalta o sonho e a alegria de viver. Ao recusar a cor realista, o seu colorido simbólico amplia a capacidade de deslumbramento do espectáculo visual que é a sua própria pintura.

Sensível ao poder encantatório da cor de Henri Rousseau, Chagall e Miró, a obra inicial de Eurico oscila entre a expressão espontânea de Miró e a imagética mais elaborada de Rousseau e Chagall.

Se a espontaneidade de expressão proporciona a improvisação e a invenção inesperada, como acontece nos “cadernos” e no óleo *Pintura / Paisagem de Álcool* (1951), outros óleos de execução mais lenta e controlada, como *Os Pássaros* (1950), *Mercado Persa* (1951), *O Castelo* (1952), *Flores de Domingo* (1952), *Hortense* (1953), *Erosão* (1954), *Heráldica da Noite* (1954), *A lua é um cristal de felicidade* (1955), não dispensaram o desenho prévio, realçado pela cor, no plano frontal do suporte. São obras únicas no percurso do pintor, que merecem ser interpretadas com especial acuidade, dado o seu grau de autenticidade poética.

³² Catálogo da exposição retrospectiva: *Eurico – 1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978 / “Eurico – Não construo previamente a composição dos meus quadros, nem os corrijo nunca”. Lisboa: jornal *A Semana / A Capital* (sexta-feira, 23 de Abril), 1971

Eurico assume a desproporção e a deformação intencionais em figuras plasmadas. A sua “naiveté” torna-se lírica e encantatória em pinturas mais simplificadas, do início dos anos 50, como *Mercado Persa*, 1951, *Flores de Domingo* e *Castelo*, 1952, e mais dramática e complexa em óleos posteriores, da mesma década, como *Hortense*, 1953, e *Erosão*, 1954, atingindo por vezes uma dimensão metafísica em *Heráldica da Noite*, 1954 e *A Lua é um Cristal de Felicidade*, 1955. Aliás, a personalidade de Eurico oscila entre a inocência original e a maturidade, isto é, entre o prazer de começar e o nunca acabar, o que lhe confere uma noção de infinitude, que mais tarde, origina o espírito de série de sequências de desenhos e pinturas inter-relacionáveis. Aberta à constante experimentação e consequente investigação estética, a sua obra sempre em processo não se fecha em si mesma, nem se subordina a normas e modelos previamente definidos, antes se aventura no prazer da incessante descoberta.

Nas pinturas figurativas dos anos 50, as cores lisas e as formas plasmadas, sem sugestão de volume, ora são rebatidas no plano da tela, ora parecem saltar para além do suporte, em composições embleáticas. Aí se observam, com frequência, pares amorosos e outros símbolos ambivalentes da adolescente descoberta do amor.

Há uma grande necessidade de clareza no desenho de Eurico, que se apresenta tão nítido quanto a sua própria grafologia. Os mestres que aceita e admira são referências interiorizadas, primordiais. Em Braque, descobriu o fluir da linha mole e sensual dos contornos, das figuras plasmadas, no plano bidimensional do suporte. Pintura serena, onde não há dureza nem agressividade. Essa compreensão torna-se evidente na pintura *Os Pássaros*, 1950. *O movimento puro que está na ondulação das linhas existe antes da determinação de representar, por exemplo, a ondulação das águas. “Os Pássaros” é constituído por linhas que sugerem um movimento suave, repousante – uma vibração feliz! – quer se trate do contorno dos animais, da árvore ou da linha do horizonte.*³³

Como Picasso, é comum verificar-se que, quando um artista exalta a representação da figura humana, abeira-se, geralmente, do expressionismo. Tal não acontece na pintura de Eurico, que enveredou pela via simbolista de Gauguin e de Rousseau e que, ao aproximar-se de Paul Klee, no final dos anos 50, foi atraído pela “linearidade pura” do seu desenho, que reduz a figura ao signo abstracto, além de motivar a invenção de figuras-signos. A figuração-abstracção de Eurico desenvolveu-se nesse sentido.

³³ Idem

O estado de encantamento conduziu o pintor ao pensamento positivo e otimista da vida, em oposição ao pensamento negativo e pessimista dos expressionistas, mais exasperantes e agressivos. Daí a sua adesão à pintura serena de Georges Braque, ao espírito construtivo de Paul Klee e ao cromatismo vibrante e alegre de Miró e Matisse. Do entendimento do cubismo sintético de Georges Braque, no plano bidimensional do suporte, importa referir, nos anos 50 e 60, a aproximação do espaço topológico de Miró e do biomorfismo de Masson.

Empenhado na revelação dos “dados imediatos do inconsciente”, através da prática do *automatismo psíquico*, Eurico reconheceu na pintura e na *despintura* de Mário Cesariny, um dos exemplos mais significativos do surrealismo abstracto, desde 1947.

De 1950, ano em que pintou *Os Pássaros*, sensivelmente até 1956, a sua nova figuração onírica aproxima-se do surrealismo solar de Miró e Chagall e da pintura metafísica de Chirico e de Tanguy. Revela a presença de dualismos, como o par amoroso, presença / ausência, vida / morte; ar / água; pássaro / peixe; terra / enxofre, que, segundo Rui Mário Gonçalves, são “símbolos ambivalentes, que caracterizam a adolescente ansiedade sexual”. Essa particularidade evidencia-se em *Mercado Persa*, 1951, *Flores de Domingo* e *O Castelo*, 1952, *Hortense*, 1953, *Erosão* e *Heráldica da Noite*, 1954, e *A lua é um cristal de felicidade*, 1955.

OS PÁSSAROS



Eurico: *Os Pássaros*, 1950. Óleo s/ tela; 90x65cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Se os poemas, as narrativas de sonhos e os textos automáticos dos “cadernos de juventude” do pintor evidenciam a importância do sonho na imagética surrealista, que

adquire pertinente significado na psicanálise freudiana, *Os Pássaros* representam o “voo onírico”. É, porventura, a primeira pintura a óleo verdadeiramente representativa no percurso do pintor.

O “voo onírico” transmite a sensação de pairar no espaço e contraria a lei da gravidade. Tanto se observa em *Os Pássaros*, como numa colagem de 1951, que representa um par amoroso de silhuetas recortadas, de cores lisas, que evoca Chagall e Matisse, na ilustração da narrativa de um sonho no caderno 3:

A aragem fresca do momento / fez com viesse até junto de ti meu amor / trago-te além da frescura o meu corpo inteiro satélite do teu / As minhas mãos tocam ao de leve nos teus seios – frutos da tempestade / As tuas coxas rolam sobre as minhas numa dança ininterrupta / E atrás de ti o manto finamente sedoso / Eu te Amo Muito / A tua voz rouca / A minha tortura de panos brancos / Maria / Ficarei contigo até adormecermos / Havemos de gostar muito / Ai Maria / Tu me encantas / Deixa que tudo corra e abraça-me e beija-me e festeja-me / E beija-me e festeja-me e abraça-me.



Eurico: O par amoroso. Poema manuscrito e ilustrado com colagem. Caderno 3, 1951.

A aragem fresca do me-
mento
fiz com que viesse
até junto de ti meu
amor
trago-te além da fres-
cura o meu corpo
inteiro satélite do
teu
As minhas mãos tocam
ao de leve nos teus
seios – frutos da tem-
pestade
As tuas coxas rolam
sobre as minhas numa
dança ininterrupta
E atrás de ti o
manto finamente se-
doso
Eu te Amo Muito
A tua voz rouca
A minha tortura
de panos brancos
Maria
Ficarei contigo até
adormecermos
Havemos de gostar
muito
Ai Maria
Tu me encantas
Deixa que tudo cor-
ra e abraça-me-
e beija-me e fes-
teja-me
e beija-me e feste-
ja-me e abraça-me

Caderno 3 - 1951

Os Pássaros são figuras plasmadas, sensuais e ondulantes, cheias de sugestões eróticas. Anunciam o aparecimento de outros *pássaros-peixes*, com bico de carne ou

“boca de peixe”, inventados mais tarde, na conjugação ar-água, em *Erosão*, pintura de 1954.³⁴

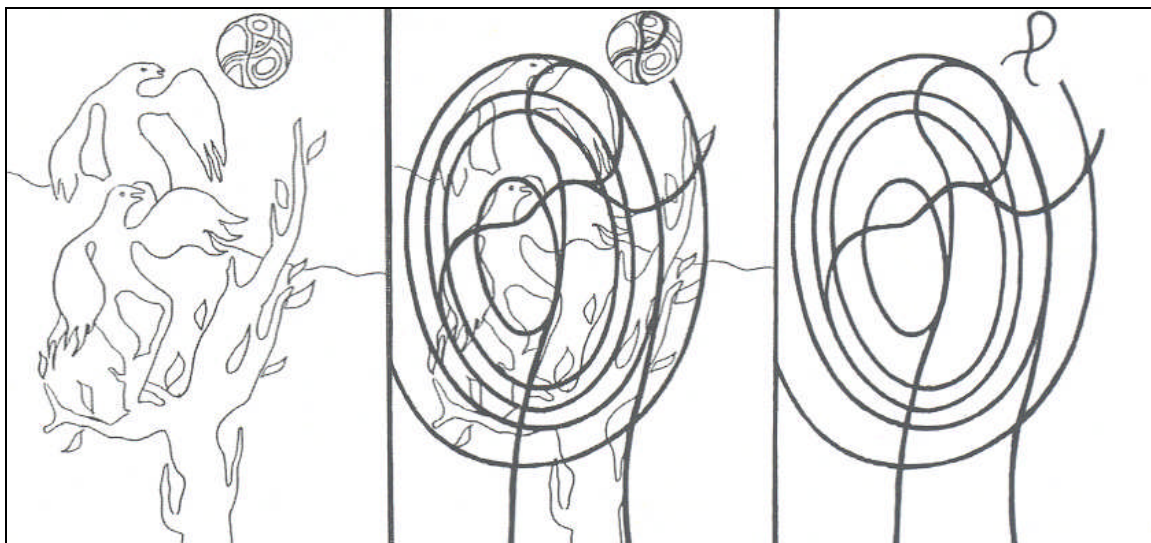
São pássaros com “boca de peixe” e sem garras. Movem-se simultaneamente no ar e na água, apoiando-se um no outro e na árvore, símbolo do mundo natural e da vida. As cores são suaves (amarelo pálido, azul-cobalto e rosa) e contrastam com o negro, evidenciando dois eixos ondulantes. O mais escuro representa, porventura, o macho e o mais claro a fêmea. Os seus corpos parecem subir por si mesmos, sem precisarem de asas. São pássaros que pairam; não voam. Expressam a agradável experiência do pairar, vivida nos sonhos, que, para Freud, é uma maneira velada de representar a satisfação sexual. *Na realidade, o voo onírico nunca é um voo alado (...) para penetrar na essência duma realidade onírica tão fundamental como o sonho do voo é preciso que, sem ideias prévias, nos aproximemos tanto quanto possível da experiência vivida. Não se trata de decifrar, aplicar códigos friamente; mas entender e conjugar vivências. Por isso me parece que a explicitação da temporalidade é uma das tentativas modernas mais necessárias para a pintura; é ela que provoca ressonância humana, o verdadeiro entendimento, a sábia ingenuidade.*³⁵

O artista criou intuitivamente uma estrutura que ajuda a determinar a função de cada elemento pictórico dentro do sistema de equilíbrio na totalidade da composição. Um conjunto de linhas ondulantes desencadeia um movimento ascensional e centrífugo, suave e repousante. A estrutura oculta é constituída por dois eixos curvilíneos que se cruzam e por elipses concêntricas. Esta cruz estrutural irá ressurgir como signo abstracto no automatismo gráfico do pintor, inclusive na sua própria assinatura, quando o *E* de Eurico se transforma num signo curvilíneo, no início dos anos 60, e a pintura gestual se torna caligráfica e mais depurada.

³⁴ Manifestações demoníacas ou divinas, surgem nas pinturas visionárias e inquietantes de Bosch, no século XV, cujas composições híbridas, elaboradas a partir da junção de elementos díspares, procuram revelar o significado oculto da existência. Na atmosfera onírica de uma simbologia profunda e, muitas vezes, contraditória, Bosch recorre, à ambivalência da imagem: o peixe, elemento obsessivo na sua obra, tanto é interpretado como figuração cristã, como é também símbolo demoníaco, enquanto metáfora animal da luxúria e do desejo carnal.

Poisson Soluble, é um texto automático de André Breton, publicado como apêndice do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, 1924. O peixe solúvel na água ou a sua fusão na água-mãe, adquire a qualidade de algo de precioso que o poeta denomina “pérola do mar”. Não deixa de ter relação com Magritte, em *Invenção Colectiva*, 1934, e, na imensidão do espaço celeste, o peixe voador boschiano remete-nos para o peixe-violinista de Chagall, que evoca o voo onírico, representado pelos “pássaros-peixes” de Eurico.

³⁵ Texto de Eurico Gonçalves, catálogo da sua exposição retrospectiva *Eurico / 1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, 1978



Eurico: *Os Pássaros*, 1950: um conjunto de linhas ondulantes desencadeia um movimento ascensional e centrífugo, suave e repousante. Esta estrutura oculta é constituída essencialmente por elipses e por dois eixos curvilíneos que se cruzam. O pequeno disco, no canto superior direito, repete o movimento geral da composição, assemelhando-se, curiosamente, ao antiquíssimo emblema que, na filosofia chinesa simboliza o Yin-e-yang, o masculino e o feminino, ou a união dos contrários.³⁶

É curioso verificar que a cruz estrutural subjacente à composição de *Os Pássaros*, ressurgue, como signo, no automatismo gráfico, inclusive na própria assinatura, que evoluiu no sentido de o E de Eurico se tornar um signo curvilíneo, desde o início dos anos 60.³⁷

...A minha pintura exprime-me melhor do que eu próprio (...) por assim dizer, sabe mais de mim do que eu dela.

Estando ligado às vivências mais profundas, teria que haver nelas uma temporalidade. Suponho que isto é visível nos meus quadros.

Não lhes construo previamente a composição. Também não os corrijo nunca. Em nome de quê? De valores exteriores? Na sua fragilidade, guardam para mim a frescura dos momentos autênticos da descoberta poética. Os meus quadros não ilustram situações: criam-nas. Se há figuras que podem ser identificadas com objectos, nunca pensei nesses objectos antes de começar a pintar. (...)

³⁶ In Rodrigues, Dalila d' Alte, "A pintura de Eurico ou a dissolução cósmica do voo onírico". Lisboa: Diário de Lisboa (21-11), 1989

³⁷ Idem

Tanto quanto tenho percebido nas reacções das pessoas a quem o quadro “Os Pássaros” agrada, é pela composição que começam por senti-lo, e é realmente isso que pretendo que aconteça.

A figuração acontece em mim como que arrastada por uma expressão directa. É apenas uma confirmação particular, ao nível do pensamento discursivo, daquilo que ao nível intuitivo se apresenta mais vasta e profundamente³⁸

No canto superior direito da composição, o tradicional sinal do cosmos, o sol ou a lua, é substituído por um pequeno disco que se assemelha ao antiquíssimo emblema da filosofia chinesa, que simboliza o *yin-e-yang*; o masculino e o feminino, ou a união dos contrários. É tratado em abstracto, dividido em superfícies planas e repete o movimento geral da composição. Parece rodar da esquerda para a direita, podendo igualmente sugerir o movimento circular de sentido contrário. É um arquétipo de unidade cósmica que, curiosamente, só na década seguinte Eurico viria a investigar.³⁹ Em *Os Pássaros*, o *disco* é símbolo de felicidade, ao evocar uma bola de brincar.

Noutras pinturas dos anos 50, o *disco* integra-se como forma intuitiva, determinado pelo sentido da composição. Inicialmente plasmado, possui uma carga simbólica, pessoal e subjectiva, em alusão ao sol, à lua, ao seio ou ao ventre materno. É tudo o que é bom e redondo na vida. Uma recriação na base da livre associação de imagens, de figuras planas em composições frontais.

Se esta forma arquetípica se pode observar na pintura figurativa, iremos posteriormente encontrá-la na pintura abstracta. É um *sinal* que encerra o maravilhoso mistério da conjugação das vivências felizes, o mistério da plenitude. É o pólo de atracção do movimento dos dois pássaros e apela sempre para a harmonização. Como sinal do cosmos (o Sol, a Lua), ou como sinal da vida da infância (a bola), em qualquer caso,

³⁸ Texto de Eurico Gonçalves para o catálogo da sua exposição retrospectiva *Eurico 1950-73*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, Janeiro, 1978

³⁹ *Os conhecimentos que adquiri mais tarde, principalmente a partir das ideias de Jung sobre o disco como arquétipo, mostram-me a pertinência do acaso: outro valor fundamental que apenas os dadaístas e surrealistas têm considerado. Jung chamou a atenção para o inconsciente colectivo. Referiu-se ao disco como arquétipo que corresponde à plenitude, à harmonia, à plena posse das próprias capacidades espirituais e vitais, e mostrou também que há geralmente uma grande conformidade entre os gestos das nossas mãos e o próprio estado de espírito. Pelo seu lado, André Breton declarou uma vez que a finalidade do Surrealismo é a reabilitação de todas as capacidades psíquicas* – Gonçalves, Eurico, catálogo da exposição retrospectiva *Eurico 1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, 1978

*separadamente, trata-se para mim de representações duma visão do universo e da vida.*⁴⁰

A forma circular é entendida como símbolo da ordem e da harmonia. A forma circular dos discos voadores tende a tornar-se um delírio na interpretação visual. Através dela, muitas pessoas julgam ver o que afinal querem ver. O inconsciente projecta-se no mistério.

Os símbolos são as primeiras tentativas de explicação do mundo, e, como tal, a forma circular sobrevive na arte. Confirma-se no ritmo unificador das *mandalas*, efectuado pelos doentes mentais⁴¹, nas *tondi* de Rafael e de Miguel Ângelo ou nas rosáceas desenhadas por Leonardo da Vinci. O carácter celeste da forma circular foi, durante muito tempo, uma constante na arquitectura, em forma de cúpula.

A ideia de centro é simbolizada pelo sol. A roda simboliza o ciclo contínuo da renovação. Aquele que, colocado no centro, faz girar a roda, é o homem universal, o soberano, o Buda. O Buda põe em funcionamento a *roda da lei* que se pode comparar à *roda da fortuna* no Ocidente.

A representação geométrica de centro é o ponto no meio do círculo. A sua representação geográfica nas diferentes tradições atribui-lhe locais evocativos: “terra santa”, “terra de imortalidade”, “terra pura”, “terra dos bem-aventurados”. Pode ser um jardim, o paraíso, uma cidade como Jerusalém celeste, o *eu* de cada pessoa.

O círculo é o desenvolvimento do centro no seu aspecto dinâmico, enquanto que o quadrado o representa no seu aspecto estático. O círculo simboliza o Céu. O quadrado simboliza a Terra. O “paraíso terrestre” é quadrado. As *mandalas* tântricas são suportes de meditação que, formadas por círculos e quadrados concêntricos, associam o Céu e a Terra, ou seja, o cosmos.

Não deixa de ser interessante constatar que a forma circular faz parte do vocabulário plástico de Rousseau, Miró, Klee, Kandinsky, Matisse e Chagall, que se reaproximam da pureza da infância.

A pintura envelhece com o tempo, que lhe altera a própria expressão, por vezes adquirindo um carácter enigmático, através do “craquelet” ou das manchas produzidas pela humidade e pelas variações da temperatura. Perante as contingências do acaso

⁴⁰ Idem

⁴¹ Os mitos da “criação” são temas frequentes na arte dos esquizofrénicos com capacidade imaginativa. Esta temática talvez se explique pela tentativa de reorganização de um mundo desorganizado pela doença, donde surge a fixação de novos limites da personalidade

acidental, questionam-se os problemas de conservação e de restauro. Eurico aceita o acaso, na transformação da sua pintura, como se de um organismo vivo se tratasse:

*É curioso verificar a transformação biomórfica de que o tempo se encarregou em relação aos “Pássaros”: o que dantes era mais volátil (o rosa e o azul claro do fundo), com o andar do tempo revela uma presença carnal e grave, quase terrosa. A leve alteração tem sido naturalmente aceite por mim.*⁴²

PAISAGEM D' ÁLCOOL

Paisagem d' Álcool é a primeira pintura automática, a óleo sobre tela, datada de 1951. Através do *automatismo psíquico*, as figuras são reduzidas a signos que se integram em manchas de cromatismo vibrante. Aí se verifica a presença de figuras plasmadas e signos lineares inscritos no espaço, onde cintilam múltiplas bolas multicolores. É um surrealismo espacial, abstractizante, espontâneo e informal. Realizado em poucas horas, deriva do *automatismo psíquico* que o pintor vinha praticando nos desenhos, narrativas de sonhos e textos automáticos dos “cadernos de juventude” (1950-51).

Esta pintura encontra alguma afinidade com a pureza cromática e a simplicidade gráfica de Miró.



Eurico: *Pintura* (posteriormente *Paisagem d' Álcool*), 1951. Óleo s/ tela; 50x74cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. Pintado em poucas horas, este óleo é um exemplo de *automatismo psíquico* surrealista.

⁴² Texto de Eurico Gonçalves para o catálogo da sua exposição retrospectiva *Eurico /1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, 1978

MERCADO PERSA

Os poemas de Fernando Pessoa *Chuva Oblíqua*⁴³ evocam a infância. O *jockey amarelo*, o *cão verde*, o *cavalo azul*, a *bola* e o *quintal da Infância* de Fernando Pessoa, encontram correspondência plástica em *Mercado Persa*, 1951 e em *Flores de Domingo*, 1952:

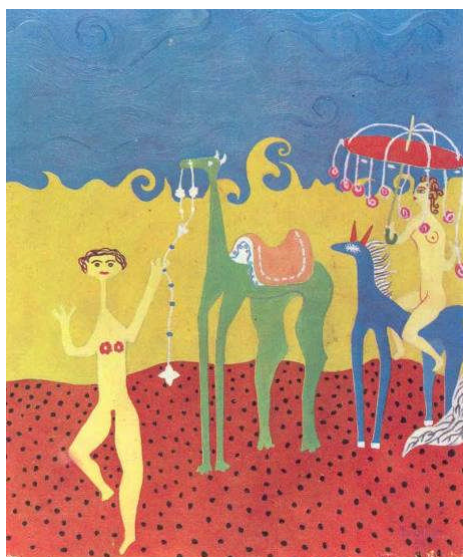
Lá fóra vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel.../ Arvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim... (...)

Lembra-me a minha infancia, aquella dia / Em que eu brincava ao pé d' um muro de quintal (...)

O deslizar d' um cão verde, e do outro lado / Um cavallo azul a correr com um jockey amarello... / Prossegue a musica, e eis a minha infancia (...)

um cavalo azul com um jockey amarelo (...)

*Todo o theatro é um muro branco de musica / Por onde um cão verde corre atraz da minha saudade / Da minha infancia, cavallo azul com um jockey amarello...*⁴⁴



Eurico: *Mercado Persa*, 1951. Óleo s/ cartão-tela; 46x38cm. Col. Nuno Gonçalves.

O par amoroso surge com frequência nos quadros figurativos, desde o início dos anos 50, onde a ingenuidade é poeticamente assumida no recorte de figuras em silhueta, sobre fundos lisos, de vibrante cromatismo, evocando o sentido do maravilhoso.

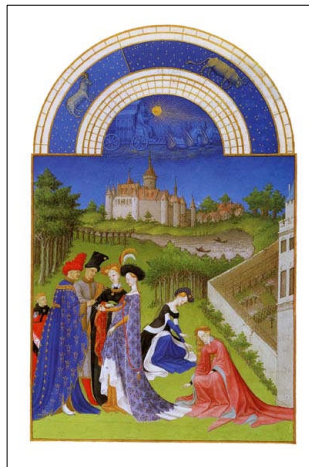
Em *Mercado Persa*, 1951, persistem as formas ondulantes e sensuais, já encontradas em *Os Pássaros*, que se repetem em *Flores de Domingo* e *Auto-Retrato Profético*, pinturas

⁴³ Conjunto de poemas “interseccionistas” de Fernando Pessoa publicados no nº 2 de *Orpheu* (Abril, 1915). Aí se justapõem ou cruzam diferentes paisagens e experiências, o campo, o quintal do poeta na infância, teatro onde há música (in *Orpheu* 2. Lisboa: Edições Ática, 1976, pp. 117-123)

⁴⁴ (In *Orpheu* 2. Lisboa: Edições Ática, 1976, pp. 120-123)

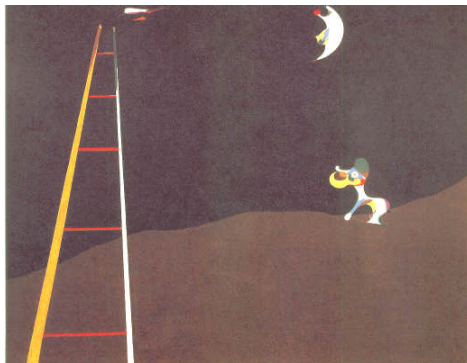
datadas de 1952. O par amoroso surge na pintura ingénua e festiva de Eurico Gonçalves, desde o início dos anos 50. Dois jovens em silhueta e animais de circo evidenciam uma presença feliz, numa composição decorativa, de cromatismo intenso, que exalta a juvenil alegria de viver.

O fundo evoca as iluminuras da Idade Média, dividido em três bandas horizontais, azul, amarela e vermelha, que acentuam o plano do suporte. À semelhança das iluminuras, a cor é tímbrica, subjectiva e simbólica e nada tem a ver com o claro-escuro naturalista.



Eurico foi sensível às cores puras de uma iluminura extraída de um “livro de horas” litúrgicas do começo do século XV, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Museu Condé, Chantilly, França) que, em 1949, viu reproduzida na revista *Life*.

O pintor lembra-se de ter visto numa livraria da cidade do Porto, em 1951, ano em que pintou *Mercado Persa*, duas reproduções de pinturas de Miró: *O cão que ladra à lua*, e *Alguém atirando uma pedra a uma ave*. Foram obras que imediatamente o fascinaram, pela sua simplicidade de concepção e contraste cromático. Estas duas características iriam acentuar-se nas obras que posteriormente realizou.



Miró: *O cão que ladra à lua*, 1926. Óleo s/ tela; 73x92cm.



Miró: *Alguém atirando uma pedra a uma ave*, 1926. Óleo s/ tela; 73,7x92,1cm.

AUTO-RETRATO PROFÉTICO / O CASTELO



Eurico: *Auto-Retrato Profético* ou *O Castelo*, 1952. Óleo s/ tela; 80x60cm. Homenagem a Kafka. Col. Fundação Cupertino de Miranda. Numa composição em que dominam a verticalidade e a horizontalidade, o pintor sentiu necessidade de compensar a verticalidade do rosto comprido com a horizontalidade da linha ondulante do bigode. Ondulante é também a linha do horizonte. Curiosamente, só mais tarde é que o pintor deixou crescer o bigode, vindo a casar com uma rapariga de cabelo loiro. A presença das cabras evoca a sua aldeia natal, e, por coincidência também, o seu signo é Capricórnio.

Ao aprofundar o estudo da função da arte na evolução da consciência humana, Herbert Read pondera no avanço do “pensamento visual” em toda a História da civilização. Nessa perspectiva, *a imagem precede a ideia, o retrato precede a biografia e o auto-retrato precede a autobiografia*. Assim se estabeleceram relações cada vez mais complexas entre a arte e a psicologia. A partir do entendimento de Cézanne, e da compreensão das relações formais espaço/cor, apercebemo-nos que muitos dos bons retratos são aqueles em que o artista ultrapassa o carácter individual do modelo.

São os valores estéticos que marcam a diferença entre um mero documento psicológico e uma obra de arte; as relações formais do espaço e da cor na estruturação das obras. Um retrato pode ser visto como uma natureza morta, objecto ou máscara, sem estarem em causa as feições. O bom retrato ultrapassa o carácter individual do modelo e tende para conclusões universais que preocupam o artista contemporâneo, pondo em causa a concepção tradicional do retrato.

A grande liberdade de concepção revelada na multiplicidade de tendências estéticas da arte contemporânea, coloca o artista actual numa situação necessariamente inovadora.

O olhar do retratado deixou de ser um factor importante a partir do séc. XX, onde a taticidade se impôs. O retrato deu lugar à máscara e o olhar ao *simbolismo mágico*.

Entre as obras simbolistas e semi-ingénuas do início dos anos 50, no óleo intitulado *Auto-Retrato Profético* ou *O Castelo*, de 1952, em homenagem a Kafka, o pintor representa-se

com o bigode que viria a deixar crescer, que ainda não tinha, mas já idealizava. Um só braço, o direito, segura uma espada, que parece de cartão. É um símbolo fálico, não agressivo, em direcção aos veios da árvore da vida, que sugerem, discretamente, uma vagina.

É uma pintura não naturalista, cuja ênfase recai numa simbologia pessoal e no sentido construtivo da composição, definida no plano frontal e bidimensional, onde as figuras planas se recortam, acentuadas pela cor lisa e contrastante. Na mesma perspectiva, os olhos não são iguais nem simétricos: o maior, parece olhar para dentro (olhar interior), enquanto que o mais pequeno olha para fora (olhar exterior). Se o pintor respeitasse a lei da física, a intensidade luminosa, pelo contrário, reduziria a pupila, mas o que lhe importa não é a lógica, e sim a relação entre a visão exterior e a visão interior; o físico e o psíquico; o real e o imaginário; o objectivo e o subjectivo; o conhecido e o desconhecido. No mesmo quadro, a figura feminina, porventura a mulher amada, é representada numa escala maior e cortada ao meio, longitudinalmente pelo limite da tela, e parece mais próxima, paradoxalmente mais indefinida, vaga e ausente, enquanto que a figura masculina, numa escala mais pequena, é mais nítida e presente.

Já em *Flores de Domingo*, também de 1952, passa-se o inverso. A rapariga, de corpo inteiro é mais pequena, mais nítida e mais presente, comparada com a enorme máscara rosa do velho ausente, presumivelmente um auto-retrato-futuro, com o inevitável “projecto de bigode”, que, fascinado pela mulher-criança, experimenta um sentimento paternal.

O surrealismo ocupa-se da complementaridade de aspectos aparentemente antagónicos, como a juventude e a velhice, a presença e a ausência. Na sua frontalidade e simplicidade, há nestas pinturas uma relação evidente com o simbolismo mágico e ingénuo de Rousseau e também com o surrealismo onírico de Miró e de Chagall.

*... As obras de Henri Rousseau e de Miró revelam-lhe as possibilidades e a necessidade do sentido do maravilhoso do povo das aldeias e das crianças. Ele próprio se torna especialista da expressão infantil, e a sua arte assume poeticamente a ingenuidade. Nos seus quadros figurativos do início dos anos 50, os fundos são lisos e os objectos surgem sem volume, procurando puxar todo o espectáculo para aquém da tela, sem perda de unidade compositiva...*⁴⁵

A presença e a ausência, o masculino e o feminino, são símbolos complementares, numa paisagem idealizada, com árvores fálicas e o horizonte sempre ondulante e sensual,

⁴⁵ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, 1986, p. 162

entre a terra rosa e o céu azul. Ao alto, recorta-se um disco, desta vez o sol, cor de laranja, fonte de calor e de energia.

Na parte inferior da tela, “os cães parecem cavalos”, ou lobos, figuras ambíguas, que nos remetem para a infância do pintor, na sua aldeia natal.⁴⁶ Em criança montava um cão amarelo, que muito estimava, o *Leque*, como se fosse um cavalo.

... Amareladamente, os cães parecem lobos ... – (Cesário Verde: *Se eu não morresse nunca*)

Evocando a figuração egípcia, os cães-lobos apresentam-se com a cabeça de perfil, e os olhos de frente. É uma técnica que contribui para acentuar o realismo da imagem, ao reproduzir o modelo na sua totalidade. No Egito, por razões que se relacionavam com a religião, nada podia ficar oculto. A “lei da frontalidade” veio facilitar a leitura do objecto em ângulos diferentes, em simultâneo, através do rebatimento das formas no plano do suporte. Nessa perspectiva, também o braço que empunha a espada é visto de lado, num corpo de frente. Esta forma de expressão não foi alheia a Picasso e muitos outros pintores do “cubismo sintético”.

As figuras não estão contidas pela moldura do quadro, sugerindo que se podem prolongar e completar para além dos limites do suporte, como se de um filme se tratasse. Esta é uma característica que se observa em quase todos os óleos de Eurico, nos anos 50.



O deus egípcio Anúbis, incarna num cão selvagem ou chacal e vela pelos mortos sobre os túmulos. A sua função é introduzi-los no outro mundo. É o deus dos embalsamadores, adorado em Cinópolis (cidade dos cães), no Baixo Egito.

⁴⁶ Ibidem (legenda: *...em baixo, cães que parecem cavalos, figuras ambíguas, derivadas da involuntária memória da infância. As crianças montam os cães, como se fossem cavalos*)

FLORES DE DOMINGO



Eurico: *Flores de Domingo*, 1952.
Óleo s/ tela; 69x63cm. Col. Rui Mário Gonçalves.

A poesia de Fernando Pessoa encontra, mais uma vez, correspondência na pintura de Eurico Gonçalves:

... Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância / Está em todos os logares, e a bola vem a tocar musica, / Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal / Vestida de cão verde (...) / (Tão rápida gira a bola entre mim e os musicos...)

Atiro-a de encontro à minha infância e ella / Atravessa o teatro todo que está aos meus pés (...)

... E a música atira com bolas / A' minha infância...E o muro do quintal é feito de gestos / De batuta e rotações confusas de cães verdes (...)

E d' um lado para o outro, da direita para a esquerda, / D' onde ha arvores e entre os ramos ao pé da copa / Com orquestras a tocar musica, / Para onde ha filas de bolas na loja onde a comprei / E o homem da loja sorri entre as memorias da minha infancia.. / E a musica cessa como um muro que desaba, / A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos, / E do alto de um cavallo azul o maestro, (...)

*Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d' um muro, / E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça, / Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo... (8 de Março de 1914 – Fernando Pessoa)*⁴⁷

⁴⁷ (in *Orpheu* 2. Lisboa: Edições Ática, 1976, pp. 122-123)

As bolas multicolores estão sempre presentes, desde os “cadernos de juventude”. A bola é a lua, o sol, ou o disco da série “Estou vivo e escrevo Sol”, dos anos 60, de influência zen. Bolas multicolores ressurgem nas pinturas abstractas dos anos 2000-2006.

Em *Flores de Domingo*, 1952, a ondulação sensual repete-se nos cabelos de uma jovem, nas nuvens e na paisagem; as árvores alongam os seus ramos, sem folhas, para acentuar o movimento ascensional, que veremos ainda em *O Castelo*, 1952 e *Hortense*, 1953. Assistimos, mais uma vez, nestas composições semi-ingênuas, líricas e simbólicas, à simultaneidade da presença e da ausência, do elemento masculino e do elemento feminino, cuja expressividade é acentuada pela desproporção intencional.

Em *Flores de Domingo*, a presença da jovem, mais nítida e numa escala menor, conjugase com a ausência do velho, vagamente representado numa escala maior. Um olho aumentado, desta vez numa figura feminina, contribui para acentuar o dinamismo do rosto que se inclina. A inocência juvenil casa-se com a experiência e a sabedoria da velhice, coroadas de flores, num cenário de brinquedos, máscaras, animais festivos, que nos reportam ao mundo anímico da infância, onde cintilam bolas, luas e sóis. À infância se reporta também a pintura de Miró, nomeadamente em *O Carnaval do Arlequim*, que representa um quarto com brinquedos metamorfoseados em máscaras, instrumentos musicais, animais e múltiplas figuras-signos, num ambiente lúdico, intensamente colorido. Pelo encantamento lírico e ingénuo que suscitam, ambas as obras se inserem na “poética do maravilhoso”. Nestas pinturas dos anos 50, Eurico mantém sempre todos os traços de um desenho inicial que nunca corrige, respeitando escrupulosamente a sua expressividade e acentuando a cor lisa e contrastante, para tornar a composição mais nítida.



Miró: O Carnaval do Arlequim, 1924/25.
Óleo s/ tela: 66x93cm.

No quadro Flores de Domingo (1952), a frontalidade como regra compositiva e a orgânica composição plasmática nos primeiros planos evidenciam a vontade de directa

comunicação lírica, conjugando, com singela ternura e discreto humor, recordações bucólicas, adolescentes descobertas do amor, transfigurados brinquedos populares⁴⁸, festivos símbolos de forma arquetípica – discos. Os discos são, aliás, uma das presenças mais constantes em toda a sua obra, tanto na fase figurativa como na abstracta⁴⁹

HORTENSE



Eurico: *Hortense*, 1953. Óleo s/ tela; 64x83cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão.

O ponto de fuga é muito subido, à maneira de Chirico, onde a perspectiva está mais associada à memória do que à descrição do visível. As árvores verticais destacam-se sobre um fundo atmosférico, onde a terra e o céu se confundem numa imagem de infinitude, que evoca Tanguy.

Entre 1953/1954, o pintor entusiasmou-se com a leitura de *El Surrealismo*⁵⁰, ilustrado com cinquenta e uma imagens a preto e branco e apenas três a cor: *Dome-se Na Cidade*, de Marc Chagall, 1945, *A Luz das Sombras*, de Yves Tanguy, 1938 e *As Musas Inquietantes*, de Giorgio de Chirico, 1916. É exactamente esse *O período mais directamente chiriquiano de Eurico Gonçalves (...)*. As perspectivas exageradas e contraditórias de “*Hortense*” (1953), as árvores que se erguem para alturas ignotas, tal como as colunas de “*Erosão*” (1954), os seus peixes- pássaros com bicos de carne, a fixidez do olhar alucinado voltado para o espectador, os balões-fantasmas, as rochas corroídas, a vertigem do espaço, os cogumelos de rocha e de pano de barraca de praia, as areias de cor de enxofre; as colunas que reaparecem em “*A lua é um cristal de felicidade*” (1955), sustentando invertidas abóbadas convulsionadas, em contraste com a harmonia e serenidade do rigoroso disco lunar.

⁴⁸ Com a autorização do autor, a palavra “*populares*” substitui a palavra *infantis*, por nos parecer mais apropriada.

⁴⁹ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, 1986, pág. 163

⁵⁰ Pellicer, A. Cirici, *El Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ómega, S.A., 1949

*A fascinação das pinturas de Giorgio de Chirico deixou (...) uma indelével marca magnética que orienta obsessivamente as viagens poéticas para a reinvenção do amor, para a verdadeira vida, que Rimbaud, vidente, apontou como missão primordial.*⁵¹

No prefácio à primeira exposição de Eurico, em 1954, Mário Cesariny declara que a sua pintura é *inocente-dramática*, o que se verifica em obras como *Hortense*, 1953, e *Erosão*, 1954.

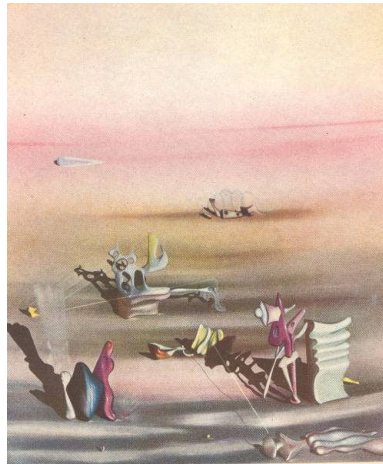
“H”, de *Hortense*, poema de Rimbaud, originou o título do quadro⁵². Nome de flor e de mulher, *Hortense* representa uma relação de amor, que envolve a vida e a morte. A mulher acaricia o cadáver esverdeado do amante, que permanece rígido e imóvel sobre as tábuas alaranjadas de um estrado, que parecem convergir para um ponto de fuga muito alto, no canto superior esquerdo da composição, atirando os personagens para aquém da tela. À direita, a terra e o céu confundem-se num espaço infinito, matizado de tons rosados, que lembra Tanguy.

Tal como em *Os Pássaros*, *O Castelo* e *Flores de Domingo*, persiste o elemento árvore de ramos verticais, porventura em alusão ao símbolo fálico. As perspectivas exageradas e contraditórias subvertem a regra do espaço renascentista, para criar uma ambiguidade espacial, algo chiriquiana, de “inquietante estranheza” freudiana.

A Influência de Tanguy no tratamento das superfícies persiste em obras posteriores, nomeadamente em *Erosão*, de 1954 e *A Lua é um Cristal de Felicidade*, de 1955. Mais tarde, em 2005, Eurico homenageia Yves Tanguy, na sequência da série *Aquém e Além Deserto* (2000-2006), onde se vislumbra um espaço de infinitude, e onde a cor sensorial adquire qualidade onírica.

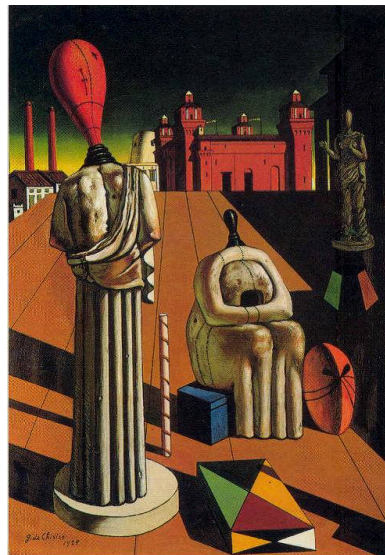
⁵¹ Gonçalves, Rui Mário, “A Influência de Giorgio de Chirico na Pintura Portuguesa” – (Extrato de “Estudos Italianos em Portugal” n.ºs 51/52/53 1988/89/90)

⁵² “H” é o título de uma poesia de Artur Rimbaud dedicada a Hortense, de um conjunto de pequenas poesias denominado *Iluminações* (in Rimbaud, Arthur, *Poésies*. Paris: Booking International 1993, pp. 177, 178) [ISBN 287714-132-2]. Mário Cesariny traduziu-o de francês para português: *Toda a monstruosidade viola o gesto atroz de Hortense. A sua solidão é mecânica erótica: a sua lassidão, mecânica amorosa. Ela foi, em épocas inúmeras, vigilância da infância e ardente higiene das raças. A sua porta abre-se à miséria. Aqui, a moral dos seres actuais descorporiza paixão e acção. – Ó frémito terrível dos amores noviços sobre o chão sangrento e, de hidrogénio, claro! Descobri Hortense.* (in Rimbaud, Jean-Arthur, *Iluminações, Uma Cerveja no Inferno* - Por Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim (1ª edição 1989 / 3ª edição 1999), p. 101



Yves Tanguy: *A luz das sombras*, 1938.

Uma das 3 reproduções a cores entre as 51 a preto e branco que ilustram o livro *Surrealismo*, de A. Cirici-Pellicer, Edições Ómega, S. A., Barcelona, 1949, que Eurico leu em 1953, ano em que pintou *Hortense*. A terra e o céu fundem-se num infinito espaço onírico, onde os objectos imaginários são representados como se fossem reais, projectando sombras; objectos modelados com contornos arredondados, que evidenciam a marca da mão humana.



Giorgio de Chirico: *As musas inquietantes*, 1916/17. Óleo s/tela; 97x66cm. Col. Gianni Mattioli, Milão.

Pintura metafísica, precursora do Surrealismo. Entre 1950-1955, a pintura figurativa, e onírica de Eurico encontra alguma afinidade com a pintura metafísica e surrealista de Chirico e de Tanguy, como se verifica em *Erosão* e *Heráldica da Noite*, 1954 e *A lua é um cristal de felicidade*, 1955.

EROSÃO



Eurico: *Erosão*, 1954. Óleo s/ tela; 70x110cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. "Encontro interiorizado" com Chirico (*As Musas Inquietantes*).

O dramatismo acentua-se em *Erosão*, embora com cores claras e luminosas. Presenciamos uma paisagem de imobilidade hipnótica, onde pássaros-peixes azuis, cor de céu, irrompem vertiginosos, no céu verde, cor de água. São “símbolos ambivalentes” da sexualidade juvenil, ou a fusão das matérias e dos contrários. A magia das matérias caracterizou várias pinturas de Eurico da década de 50, que, a propósito, afirmou: *Em alguns quadros, no lugar do ar eu representava a água (Erosão, 1954; Heráldica da noite, 1954; A Lua é um Cristal de Felicidade, 1955).*⁵³

Eurico promove uma meditação sobre a iniciação sexual, com diversas formas fálicas e simbolismos ambivalentes nas figuras, nas cores e nas matérias. O céu verde cor de mar; os pássaros azuis, cor de céu, parecem ter corpo de peixe com “bico de carne”. Ao centro, a rocha metamorfoseada num grande cogumelo é um símbolo fálico, humanizado, onde o mineral se transforma em panejamento de cores vivas e contrastantes. Em primeiro plano, o alongado balão chiriquiano é também um *phalus* estrangulado, intensamente vermelho. À esquerda, as colunas violáceas contrastam fortemente com o amarelo enxofre do chão. O conjunto é um espaço terrífico em redor do vermelho rosto dilatado de um jovem adolescente, cuja cabeça se liquefaz, fundida com a paisagem rochosa e árida, que se prolonga para além dos limites do suporte. Na sua verticalidade, as colunas arquitectónicas, estabelecem uma relação simbólica entre a terra e o céu, o finito e o infinito. Em *Erosão*, convergem as influências de Magritte, Chirico e de Tanguy, este último no tratamento sensorial da cor nas superfícies rochosas. A sua originalidade reside nessa simbiose.

A LUA É UM CRISTAL DE FELICIDADE



Eurico: *A lua é um cristal de felicidade*, 1955. Óleo s/ tela; 72x63cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. Mantendo a influência de Chirico, Eurico transforma a inquietação metafísica em algo maravilhoso, lugar de encenação de sonhos e fantasias, baseado na sensualidade e delicadeza da cor, inspirada em Tanguy.

⁵³ Texto do autor no catálogo da exposição retrospectiva *Eurico /1950-1973*, Junta de Turismo da Costa do Sol, 1978

Símbolos fálicos e de solidez, as colunas, pedestais de pedra, repetem-se em *A lua é um cristal de felicidade*, 1955, suportando absurdas “abóbadas invertidas, convulsionadas”. Ambíguas perspectivas chiriquianas criam um espaço inquietante, cujas superfícies matizadas, mais uma vez evocadoras de Tanguy, acentuam a irrealidade enigmática das matérias, tal como acontece em *Hortense* (1953) e *Erosão* (1954).

No canto inferior esquerdo, em primeiro plano, ressurgue o par amoroso, parcialmente oculto, aqui numa escala reduzida, que acentua a monumentalidade do cenário envolvente, onde a lua cheia é símbolo do desejo e atrai as águas do mar, provocando a curvatura da linha do horizonte.

O título do quadro é um verso de Georges Schéadé, *La lune est un cristal de bonheur, traduzido à letra, porque cristal de felicidade mantém mais a magia das matérias do que bola de cristal, apesar de esta lembrar a interrogação da boa-sorte ...*⁵⁴

HERÁLDICA DA NOITE



Eurico: *Heráldica da noite*, 1954.
Óleo s/ cartão prensado; 60x82cm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda

Em *Heráldica da Noite* ressurgue a fusão dos elementos ar / água, com ondulações que se prolongam na nuvem branca, transfigurada em lençol-asa.

⁵⁴ – Gonçalves, Rui Mário, *Panorama Arte Portuguesa no Século XX, Anos 50 – Realismos e Abstraccionismos*, Campo das Letras Editores S.A., Porto / Fundação Serralves, 1999, p. 199:

...Na vertente figurativa, que predominou no início da década de 50, foi também muito frequente a presença de pares amorosos, em momentos de descoberta das alegrias íntimas e a sabedoria cósmica compartilhada. Assim, “*A Lua é um cristal de felicidade*” (1955) apresenta uma mulher junto às costas de um homem. Este tem a cabeça transformada numa esfera, porque está absorvido na contemplação da esfera lunar, numa praia. O mar tem a linha do horizonte arqueada, como se as águas fossem super atraídas para a Lua. Em contraste com a natureza sublime, uma insegura arquitectura, onde se evidenciam colunas mal assentes num terraço frágil. As colunas sustentam porém uma pesada abóbada invertida, convulsionada. Neste quadro, um espaço inquietante, à maneira de Giorgio de Chirico, é amenizado por um cromatismo afectivo, inspirado na obra de Yves Tanguy.

A constante ondulação, sinónimo de sensualidade, ressurge nos cabelos do inquietante rosto feminino, centrado num losango vermelho.

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

55

No topo da composição, uma enigmática figura masculina, deitada, imóvel, porventura adormecida, flutua sem peso, qual estranho astronauta do espaço onírico.

Eurico transforma a inquietação metafísica em algo que nos fascina. Já depois da sua primeira exposição, em Maio de 1954, pintou, no mesmo ano, *Heráldica da Noite* e, em 1955, *A Lua é um cristal de felicidade*.

Em *Heráldica da Noite*, 1954, o corpo do poeta sonhador flutua no ar-água, contrariando a lei da gravidade. Na relação metafórica corpo/natureza, a horizontalidade estável da terra-mãe conjuga-se com a verticalidade da árvore da vida, que cresce e se ramifica no espaço-ar, em direcção à luz solar, em *O Castelo*, 1952. Repousa na terra a morte ou o sono profundo, em *Hortense*, 1953.

Em *Erosão*, 1954 e em *A lua é um cristal de felicidade*, 1955, a árvore da vida é substituída pela coluna arquitectónica. A lua cheia ou redonda é um arquétipo de felicidade.

No plano estético, filosófico e poético, a obra de Eurico abre-se à percepção cósmica da vida, observada como um todo. A vida “provavelmente redonda”, como dizia Van Gogh. Tudo o que é redondo apela à carícia. A forma arredondada e sensual concretiza-se na escultura depurada de Arp, Henri Moore e Brancusi. O que num é ovo, noutro é buraco ou a configuração elementar do corpo humano. Trabalhar em redondo, segundo a lei do eterno retorno, é redescobrir as origens do movimento circular, que começa na relação sensorial e afectiva com o corpo da mãe. O ventre e o seio materno, bem como o sol, a lua e a bola, na série *O disco*, arquétipo universal, que Eurico assume em toda a sua obra, figurativa e abstracta.

⁵⁵ Carneiro, Mário de Sá, *Manucure* (in *Poesias de Mário de Sá Carneiro*, Obras Completas, Coleção Poesia, Edições Ática, Lisboa, 1998, p. 174

IV.2 – 1957-1962: DA FIGURA AO SIGNO

Da figura ao signo: simplificação da linguagem inicialmente mais complexa, aproximando-se do cromatismo tímbrico de Miró, da linearidade pura de Paul Klee, da ritmicidade de Kandinsky e do automatismo psíquico de Masson.

Influência de Delaunay em composições órficas conjugadas com figuras-signos, de modo original.

Período de transição do surrealismo figurativo para o surrealismo abstracto: do automatismo psíquico de Masson à *action painting* de Pollock; da figuração longilínea de Giacometti à caligrafia vertical abstracta, que valoriza a nudez do suporte ou o *vazio* envolvente.

Período acentuadamente experimental, onde o pintor se abeirou do informalismo de Wols, Cesariny, Michaux e Hofmann, do biomorfismo de Arshile Gorky, do expressionismo abstracto de Pollock e de De Kooning e da pintura sinalética de Tobey, Tomlin, Twombly, Kline, Hartung, Mathieu e Degottex.

Através do improviso, as figuras foram dando lugar a simples sinais gráficos, ágeis caligrafias abstractas, derivadas do gestualismo, com resultados extremamente depurados, desde 1962, quando mais deliberadamente veio a assumir a filosofia zen.

A pintura concebida como escrita.

IV.2.1 – INVENÇÃO DE FIGURAS-SIGNOS: LINEARIDADE PURA E RITMICIDADE. ENCONTROS INTERIORIZADOS: ESTUDO DAS POÉTICAS VISUAIS DE MIRÓ, KLEE, MASSON, KANDINSKY, DELAUNAY E GIACOMETTI

A arte moderna do séc. XX valoriza a autonomia expressiva das formas e das cores, superando o modelo ou reduzindo-o a figura-signo de um novo vocabulário ideográfico. Entre 1957 e 1962, Eurico Gonçalves estuda as poéticas visuais de Miró (1893-1983), Klee, Masson, Kandinsky, Delaunay e Giacometti (1901-1966), que implicam a linearidade pura, a invenção de figuras-signos e a ritmicidade das formas e das cores.

Eurico é pintor a par da sua actividade docente, que inicia desde 1957. Recorre a “materiais pobres”, ao alcance de qualquer mão, como o papel de embrulho, a tinta de água e o giz de cor, fixado com laca do cabelo, além da tinta-da-china e do papel branco, que já utilizava anteriormente. Entre 1957 e 1962, através do automatismo psíquico, transita da figura para o signo abstracto, abeirando-se da abstracção lírica. Inventa figuras-signos e signos abstractos, sensível à linearidade pura, em numerosos desenhos à pena e tinta-da-china s/ papel. Desenvolve uma intensa actividade de desenhador, com marcada influência de Paul Klee, na fronteira da figuração / abstracção. O encontro com Klee foi determinante na evolução da obra gráfica e plástica de Eurico.

Como já foi analisado, a prática do automatismo psíquico surrealista, tanto na escrita literária como na escrita pictórica, pode observar-se nos textos automáticos e nos desenhos e guaches dos “cadernos de juventude” de 1950-51, manifestando-se já uma tendência evidente para a invenção de figuras puras que tendem a converter-se em signos.

Vivendo no Porto, Eurico realiza, em 1958, uma exposição individual, *Óleos e Desenhos*, na Galeria Diário de Notícias, em Lisboa. O catálogo cita Benjamin Péret: *De tous les sentiments, je ne vois de pleinement sacré que l'Amour*. Foi então que, na ausência do artista, e, segundo Rui Mário Gonçalves, o pintor Eduardo Viana, diante do quadro *Erosão*, 1954, declarou: *Aqui está uma obra que não admite meios-termos: ou se gosta, ou não se gosta.*⁴⁹

⁴⁹ Das conversas com Rui Mário Gonçalves

Em 1960, uma exposição *Retrospectiva 1950 /1960*, organizada pela Comissão Pró-Associação de Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa, reúne óleos, desenhos, guaches e colagens. No catálogo, considerações sobre a temática surrealista do pintor, que declara: *Todos os meus quadros estão inacabados*, querendo com isso dizer que são inacabáveis, o que viria a acentuar-se no espírito de série da sua posterior pintura gestual caligráfica. Além dos óleos já conhecidos, datados de 1950 a 1955, Eurico aí expôs *Arabesco*, 1957; *Suburbano*, 1958; *O Guardador de Elefantes*, 1959; *Orgasmo Cósmico- Homenagem a Wilhelm Reich*, 1959; composições “órficas”, com influência de Delaunay, datadas de 1960, como *Certos Outros Sinais* (I e II) e *Operação do Sol*, em homenagem a António Maria Lisboa, e desenhos muito próximos da linearidade pura de Paul Klee.

Inspirada na estrutura e na cor de Delaunay, a pintura sinalética de Eurico evoca, por vezes, a de André Masson⁵⁰, criando uma fusão original com o *Orfismo* e a pintura de signos. O pintor capta o ritmo circular e a transparência dos planos cromáticos em Delaunay, que também influenciaram Marc Chagall.

Na sequência da figuração onírica, que se abeira da pintura metafísica, estas obras menos complexas ou mais simplificadas e abstractizantes, documentam a transição da figura ao signo, em composições datadas entre 1957 e 1960, cuja ritmicidade cromática reflecte influência de Miró.e Kandinsky



Kandinsky (1866-1944): *primeira aquarela abstracta* (1910); 0,50x0,65 m. Paris: Col. Nina Kandinsky

Em 1910, Kandinsky (...) contava com um belo passado de pintor figurativo. (...) começa a rabiscar como uma criança de três anos (...). Esta aquarela, que inaugura o ciclo histórico

⁵⁰ Posteriormente, Eurico veio a descobrir que, tal como ele próprio, Masson também aderiu ao zen.

da arte não-figurativa, é intencionalmente um rabisco. (...) A primeira fase do desenho infantil. Kandinsky propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contacto do ser humano com o mundo do qual não se sabe nada (...) É apenas (...) uma extensão ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar, forma ou nome. Essa primeira experiência da realidade é denominada pelos psicólogos como “estética”: uma experiência a que corresponde um tipo de comportamento. A criança, (...) percebe, recebe sensações do mundo exterior; mas a percepção não se define como noção, traduz-se num conjunto de movimentos instintivos, com os quais a criança pega o que a atrai, afasta o que a aterroriza. Se dispõe dos instrumentos necessários, transforma esses gestos em signos, (...). Kandinsky não se propõe demonstrar que é assim que a criança vê o mundo e assim o representa, (...) propõe é analisar, no comportamento da criança, a origem, a estrutura primária da operação estética. (...) comportamento estético (que) cessa quando a criança, ao crescer, aprende a “raciocinar”: a primeira experiência do mundo, isto é, a experiência estética é esquecida, transferida para o inconsciente. Apenas poucos indivíduos – os artistas – desenvolvem-na, ligam-na a certas técnicas organizadas, (...)

Se esta primeira experiência fosse errônea (...) tosca e provisória, a arte não teria razão de ser (...)

(...) a hipotética criança com que ele se identifica não é (...) tão “primitiva” quanto se crê; (...) dispõe de certos meios técnicos (...) uma folha de papel branco (...) é assumida como a dimensão da virtualidade absoluta, na qual nada é e tudo pode ser. (...) Para Kandinsky, (...) o ponto e a linha correspondem ao que é possível fazer com uma ponta dura (...); a mancha de cor corresponde ao que é possível fazer com um pincel (...); o papel (...) corresponde a uma extensão ilimitada que é, aqui e ali, interrompida por signos (...) também, signo significante.

A acção que dizemos instintiva não é casual, e deriva de exigências e impulsos profundos. Neste quadro, observamos pelo menos dois tipos de manchas de cor (...) há ainda os signos lineares, filiformes (...) que sugerem a direcção e o ritmo das manchas (...) Foi Kandinsky quem substituiu (...) a noção de espaço pela noção de campo: o campo é precisamente uma extensão, uma porção de infinito determinada pela interacção de forças (...).

Kandinsky não está interessado em fornecer um teste para os estudos de psicologia experimental sobre as actividades estéticas da primeira infância (mas não se deve

esquecer que essas actividades são, pela primeira vez, apresentadas como fundadoras da consciência estética e, portanto, da postura positiva perante a realidade). Tal experiência é a primeira de uma longa pesquisa. Nas obras seguintes, as famosas “Improvisações”, a imagem tornar-se-á (...) mais complexa, os ritmos motores mais controlados; o interesse pelo rabisco infantil acabará por desaparecer de todo.⁵¹ Como se verifica nas Composições.



Kandinsky: *Composição IX*, 1936. Óleo s/ tela; 130x195cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Abstraccionismo festivo e cintilante, de inspiração musical e popular, que se insere na “poética do maravilhoso”.



Miró (1893 -1983): *Uma Estrela acaricia o seio de uma negra*, 1938. Óleo s/ tela; 129,5x194,3cm. Tate Gallery, Londres. As figuras-signos, rebatidas no plano, com cores lisas e contrastantes, associam-se à grafologia do pintor, no espaço topológico. Assinale-se a ondulação dos contornos das formas e a da sua própria escrita como elementos interrelacionáveis. Tal influência ou “encontro” se observa nos manuscritos ilustrados dos “cadernos de juventude” de Eurico, em 1950-1951.

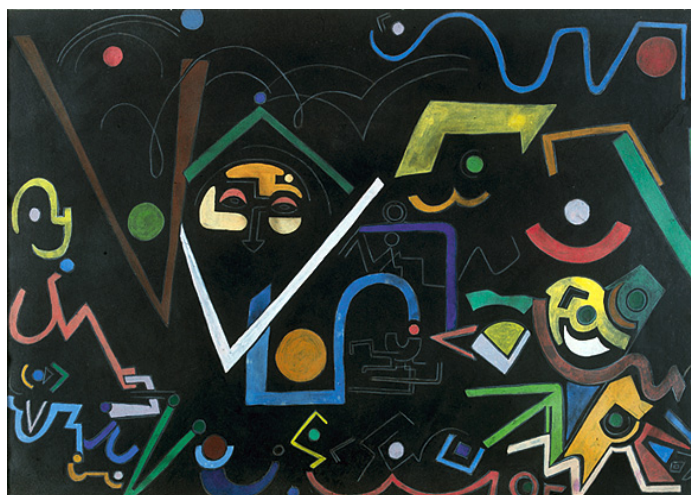
...A partir de 1957, Eurico passa a confrontar sistematicamente figura e signo, sentido de escrita e campo cromático...⁵²

Arabesco, guache sobre cartão, realizado em 1957, evidencia a ritmicidade gráfica e cromática de figuras-signos e elementos puramente abstractos, articulados uns em função dos outros, no espaço topológico, cujo plano, realçado com cores lisas e contrastantes, sobre fundo negro, preconiza um sentido de “escrita” ornamental e festiva, inserida na “poética do maravilhoso”. A ritmicidade é acentuada pela repetição de

⁵¹ Argan, Giulio Carlo – *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, Companhia das Letras, 1993, pp. 445-447

⁵² Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Edições Alfa, 1986, p. 163

signos lineares e cromáticos, linhas rectas, quebradas e curvas concordantes, que se justapõem como as peças de um puzzle.



Eurico: *Arabesco*, 1957.
Guache e lápis branco s/
cartolina preta; 48x68cm. Col.
Conde da Póvoa, Lisboa.
Transição da figura para o
signo abstracto.

Além da presença sumária de uma máscara⁵³, no centro da composição, assinalem-se pequenos discos multicolores. O disco é um dos elementos mais constantes na obra figurativa e abstracta de Eurico, desde os desenhos automáticos dos cadernos de juventude (1950-51), onde surge espontaneamente, como elemento gráfico e cromático. Quando isolado e a uma escala maior, adquire um carácter emblemático, em *O Castelo / Auto-retrato profético* (1952), e, mais tarde, na série *Estou vivo e escrevo sol* (1967-1973). A multiplicidade de pequenos discos policromáticos, em *Flores de Domingo* (1952), *Arabesco* (1957) e em muitas pinturas abstractas mais recentes, sublinha o sentido decorativo e festivo da composição.

A geometria elementar de Eurico nunca é rígida, por ser traçada à mão, em função das características do suporte, espaço topológico onde se inscrevem os seus signos, de vocação biomórfica, como os de Masson, Miró e Gorky, artistas surrealistas que o pintor admira.

De 1957, 1958 e 1959, datam largas dezenas de desenhos à pena e a tinta-da-china do autor, de execução lenta, concentrada e concisa, influenciado pela linearidade pura de

⁵³ Na medida em que na arte moderna, desde o expressionismo e o cubismo, há uma tendência para a objectualização e a síntese da forma reduzida ao essencial, em favor da autonomia expressiva, o rosto humano tende a reduzir-se a uma máscara, uma caricatura ou um sinal

Paul Klee e pelo cubismo sintético de Picasso. As suas figuras-signos tornam-se tanto mais expressivas quanto mais simplificadas e abstractizantes.



Eurico: *Actor*, 1960. Desenho a pincel e tinta-da-china s/ papel; 31x22cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.



Eurico: *Sátira*, 1960. Desenho a pincel e tinta-da-china s/ papel; 41,6x32cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.

O registo da imagem exterior ou objectiva foi dando lugar a formas simbólicas ou subjectivas, que exprimem sentimentos e sensações. Nos auto-retratos de Paul Klee, por exemplo, não há um registo objectivo do rosto. O “eu” já tem pouco a ver com o retrato convencional. A figuração esquemática ou simplificada valoriza a linha de contorno e dispensa o claro-escuro. A “linearidade pura”, segundo a sua própria expressão, conduziu-o à criação de uma linguagem de signos figurativos e abstractos.



Paul Klee: *A careta: Meditação* (auto-retrato), 1919; 24,5x18 cm; Col. Félix Klee, Berna. (sem indicações técnicas).

A inicial deformação expressionista do pintor tende a ser rebatida e simplificada no plano bidimensional do espaço topológico, que é o espaço característico da pintura infantil.

Nesse sentido, Paul Klee afirmava: *A fama da infantilidade do meu desenho advém do facto de aliar a representação à linearidade pura.*⁵⁴

Segundo Herbert Read, o artista intui, pela via da sensibilidade estética, o que se poderá ou não confirmar, pela via da análise psicológica e psicanalítica: *Para dizer a verdade, o artista esteve a explorar o inconsciente por um tempo consideravelmente superior ao do homem da ciência...*⁵⁵ De igual modo, o surrealismo revela os dados imediatos do inconsciente, desocultando o que até então permanecia recalcado na natureza humana.

No pequeno formato, a obra de Paul Klee atinge uma dimensão poética, ao sintetizar a evolução do pessoal para o universal, criando uma linguagem extremamente simplificada que toda a gente pode entender, desde a criança até ao adulto mais erudito. Realizada na superfície do suporte, a sua pintura nunca é superficial, na medida em que reflecte as profundezas do ser total, consciente e inconsciente, objectivo e subjectivo.

Paul Klee deixou quase nove mil obras de arte (na sua maioria aquarelas, desenhos, guaches, etc.) que, na sua totalidade, poderíamos considerar como um quadro bastante exacto do seu mundo interior (...) são fantasias baseadas na experiência visual, em imagens mnésicas. Podemos ver elementos formais que pertencem a uma cidade, a um porto (...) ou a um jardim; mas estes elementos são transfigurados. A fantasia entra no campo da desintegração e re-combinação de imagens mnésicas recuperadas, reflexos mentais vertiginosos de coisas vistas no mundo exterior (...) noutros casos, para usar a metáfora de Victor Hugo, há um espectro (...) uma forma ou figura que não provém de nenhum nível de memória consciente ou semiconsciente, mas que provém do mundo dos sonhos, que é em si uma complexa esfera da consciência, de que entendemos muito pouco (...) o sonho é uma actividade intencional; quase que poderíamos chamá-la de actividade cognitiva, já que quando o interpretamos se refere a questões sérias daquele que sonha ...⁵⁶

⁵⁴ In Gonçalves, Eurico, *A Pintura das Crianças e nós, pais, professores, educadores*. Porto: Porto Editora, 1976, p. 53

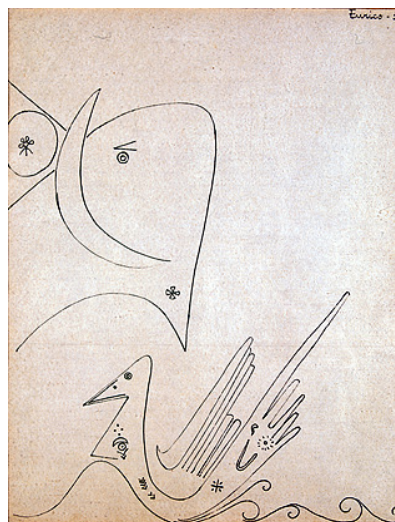
⁵⁵ Read, Herbert, *Imagem e Ideia. A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana*. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957 (Título original *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*. Harvard University Press 1955). Capítulo VI: As Fronteiras do eu), p. 177

⁵⁶ Idem, pp. 181, 182

Roger Fry (1866-1934)⁵⁷, segundo Herbert Read⁵⁸, recorreu a um desenho de Klee para ilustrar o conceito de “sensibilidade” numa obra de arte, baseado na sensibilidade das linhas, relações tonais e organização das formas. São qualidades instintivas, que não se adquirem através de nenhum processo de aprendizagem, mas antes se relacionam com a organização nervosa do artista. Como disse Fry, *é quase certo que nestes ritmos íntimos, que constituem a textura de uma obra de arte nas partes que são o produto da sensibilidade do artista, passamos a regiões que escapam a toda a formulação matemática, como sucede, de facto, com todas as formas orgânicas, excepto as mais simples. Passamos das relações rígidas e exactas a ritmos complexos e infinitamente variantes, aos quais talvez se possa chamar, hipoteticamente, ritmos vitais, por meio dos quais se revelam os sentimentos subconscientes do artista, e onde reside a sua sensibilidade.*⁵⁹



Eurico: *Figura Sentada*, 1958. Desenho à pena e tinta-da-china s/ papel; 320 x 257 mm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. “Encontro interiorizado” com Paul Klee e Picasso.



Eurico: *Lago do Cisne*, 1958; tinta-da-china s/ papel; 28x24cm. Col. E. G.

⁵⁷ Fry, Roger Eliot, artista e crítico de arte, membro do grupo “Bloomsbury”, tornou-se um defensor da arte francesa de vanguarda, sendo o autor da designação “pós-impressionismo” (in: en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fry)

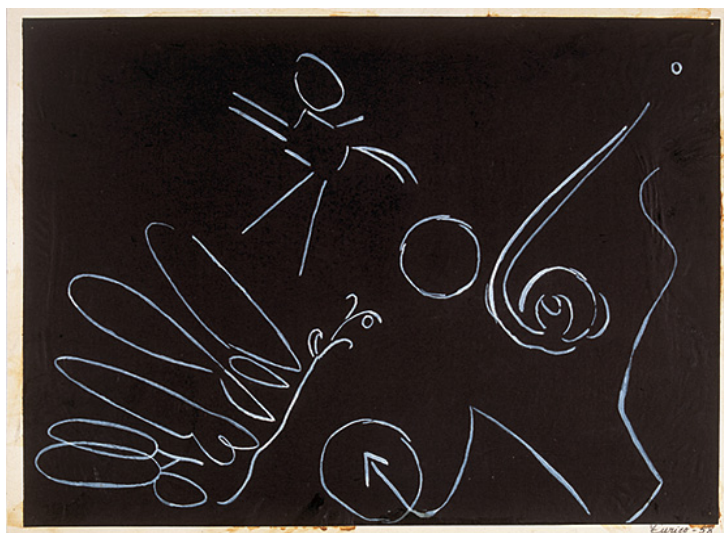
Foi Roger Fry que promoveu em Inglaterra o reconhecimento da importância da obra de Cézanne

⁵⁸ (In Read, Herbert, *Imagem e Ideia*. A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957, p. 183

⁵⁹ Ibidem



Paul Klee: *O anjo com guizo*; lápis s/ papel de esboço; 29,5x21cm. Kunstmuseum, Fundação Paul Klee, Berna.



Eurico: *Tropical*, 1958. Guache s/ cartolina; 31,2x42cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.



Eurico: *Sábio*, 1958. Tinta-da-china s/ papel; 25,7x32,5cm. Col. E. G.



Eurico: *Cabeça*, 1959. Tinta-da-china s/ papel; 34x24,7 cm. Col. E.G.



Eurico: *Encontros no jardim*, 1958; tinta-da-china s/ papel; 25,7x32,5cm. Col. E. G.

Em 1958, Eurico trabalhou como professor num bairro pobre da cidade do Porto, na Sé, cujo ambiente não deixou de influir na concepção de *Suburbano* (ver pág. seguinte). O espírito construtivo da composição recorre à geometrização das formas abstractas e das figuras-signos, rebatidas no plano. Próximo do cubismo sintético de Léger, Stuart Davis e Paul Klee, nas superfícies de cores lisas e contrastantes, recortam-se formas plasmadas, justapostas, na

fronteira da figuração / abstracção. Devido à qualidade absorvente do suporte (cartão preparado com gesso), o pintor aplicou várias camadas de tinta diluída em água (têmpera) até obter determinada consistência e vibração luminosa.



Eurico: *Suburbano*, 1958. Têmpera s/ cartão preparado com gesso; 62x42cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Nova-figuração rebatida, onde se inscrevem figuras-signos de objectos, máscaras e animais imaginários. As cores lisas e contrastantes (aclaramas e parcialmente absorvidas pelo gesso da preparação do suporte) acentuam a bidimensionalidade do plano. Observe-se como as figuras se articulam umas em função das outras no espaço topológico, onde não há a menor sugestão de profundidade ou de volume. Apenas um leve modelado o aproxima de Fernand Léger, contrariando o rebatimento dominante na composição, que reafirma a bidimensionalidade do plano, tal como em Stuart Davis.

Enquanto Stuart Davis se abeira do cartaz publicitário, a composição de Fernand Léger acentua a sua vocação muralista.

A pintura de Eurico, não sendo cartazista nem muralista, renuncia, neste caso, à grande dimensão, para fazer do quadro um objecto intimista, à escala da mão, tal como Paul Klee, mais de acordo com uma visão interiorizada.



Stuart Davis: *Rapto em Rappaport's*, 1952. Óleo s/tela; 52,3.8x40,3.8. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. As formas rebatidas no plano e recortadas como se fossem de papel evocam o espírito da colagem do cubismo sintético, por vezes de inspiração *pop*, enraizada na civilização urbana.



Fernand Léger: *Propulsore*, 1918. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. O claro-escuro sugere volume, o que não acontece em Stuart Davis e muito pouco em Eurico.

Nesta transição da figura para o signo, prevalece o carácter surreal da linguagem do pintor, o que aliás é um aspecto original da sua obra. A têmpera foi reproduzida no catálogo da

exposição *Surrealismo Periférico*, em 1983, no Canadá, que incluiu muitos surrealistas portugueses, latino-americanos e canadianos.⁶⁰

Nas composições mais construídas, o desenho é tão importante como a pintura que origina. Obedecem a uma disciplina formal e cromática, que veio a ser progressivamente substituída por uma arte mais espontânea, de expressão directa, sem desenho prévio, inteiramente improvisada no momento da execução. *Bailado Minhoto* e *Minuto de Alegria Telúrica*, são duas aguarelas neo-figurativas abstractizantes, de inspiração popular, pintadas em 1958. Enquanto na primeira há uma concepção gráfica e cromática muito delicada, que evoca Klee, na segunda vislumbra-se a ritmicidade de Kandinsky e Delaunay em torno do pequeno disco solar.

*...Os seus primeiros quadros são duma fantasia ingénua, têm a candura e a simplicidade da arte popular. Mas a proposta surrealista deixou aí as suas marcas. As influências líricas de um Victor Brauner e de um Klee podem assinalar-se (...) assim como depois, em anos posteriores, se verificará (...) um dinamismo que passa por Kandinsky e, (...) por Masson, num ponto em que as tensões dinâmicas tendem a exprimir-se já através de uma caligrafia. Dessa escrita (patente nos desenhos de 1959) até à pintura gestualista que se lhe segue, o processo evolutivo é coerente. E as relações que possam estabelecer-se entre o espírito dessa pintura e o pensamento zen prolongam no tempo a atenção maravilhada que muitos dos cultores do surrealismo dedicaram às filosofias orientais....*⁶¹



Eurico: *Bailado Minhoto*, tríptico 1958 (tríptico). Aguarela s/ papel; 35x50cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. Influência de Klee, na fronteira da figuração-abstracção.

⁶⁰ *Le Surréalisme portugais*. Exposição comissariada e prefaciada por Luís de Moura Sobral, integrada na exposição intitulada *Surrealismo Periférico*. (Colóquio Internacional: Portugal, Québec, América Latina, Universidade de Montreal). Montréal, Canadá: Galeria UQAM, (16-09 / 9-10), 1983

⁶¹ Bronze, Francisco, “Carta de Lisboa”, Revista *Colóquio*, nº 61, Dezembro, 1970 (a obra de Eurico Gonçalves e a crítica)



Eurico: *Minuto de alegria telúrica*, 1958. Aguarela s/ papel; 32,5x47,2cm. Ex-colecção Cruzeiro Seixas / doação Eng. João Meireles / Col. Fundação Cupertino de Miranda.



Eurico: *Certos Outros Sinais*, 1960. Guache; 29x38cm. Homenagem a António Maria Lisboa. Col. Paulo de Pitta e Cunha. Eurico adopta títulos de poemas e textos do poeta surrealista que homenageia. “Encontro interiorizado” com Paul Klee.

Da conjugação de linhas contínuas à maneira de Paul Klee às linhas impulsivas de André Masson, o artista assume e desenvolve o poder sugestivo da linha. O encontro de Eurico com a obra de André Masson, no final dos anos 50, fá-lo retomar o *automatismo psíquico*, iniciado nos “cadernos de Juventude”, 1950 / 51. Assim, desde 1959, a sua execução gráfica torna-se mais rápida, solta e aberta, conforme se verifica em *Orgasmo cósmico*, 1959 e em outros desenhos da mesma época.

... *Praticando o automatismo psíquico surrealista, tanto na escrita literária como na escrita pictórica, como se pode observar nos cadernos (...) e (...) desenhos e guaches dos anos 50, manifesta-se aí uma tendência evidente para a invenção de figuras puras que tendem a converter-se em signos ...*⁶²

⁶² Gonçalves, Eurico (in catálogo da exposição antológica *Eurico 1950-1973*. Estoril: Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, 1978)

Próximo do surrealismo biomórfico e sinalético de André Masson, os seus desenhos evitam instintivamente o cruzamento dos traços, deixando visível o que é volume e o que é contorno, através da linha que modela, ora finíssima, quase imperceptível, ora mais acentuada, desenvolvendo um grafismo minucioso e orientalizante, muito sensível.

Os sinais promovem uma ritmicidade ornamental, ondulante e sensual. Aí recomeça o *automatismo* gráfico, que Eurico nunca deixará de praticar.

*Orgasmo cósmico, homenagem a W. Reich, de 1959, título que esclarece as preocupações temáticas centrais, é uma página de desenho automático, fortemente projectada em figuras orgânicas e densidades gráficas que podemos aproximar do automatismo tal como fora praticado por André Masson, e que, de algum modo, pode apontar os interesses caligráficos e sígnicos que constituirão o centro das procuras deste autor, logo na década de 1960.*⁶³



Eurico: *Orgasmo Cósmico*, 1959. Desenho automático à pena e tinta-da-china s/papel. Homenagem a Wilhelm Reich; 20,4 x 28 cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. "Encontro interiorizado" com André Masson. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.



André Masson (1896-1987), 1925. Desenho automático.

⁶³ Henriques, Paulo, prefácio para a exposição *Desenhos dos Surrealistas, em Portugal, 1940-1966*, p. 172. Exposição comissariada por Paulo Henriques, com textos de Fernando Calhau, Paulo Henriques e Fernando Cabral Martins. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis / Instituto de Arte Contemporânea, M.C. 1999



Eurico: *Bosque*, 1958. Desenho à pena e tinta-da-china; 15x22cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. Foto Dalila d' Alte.
"Encontro interiorizado" com André Masson.



André Masson (1896-1987): Desenho, n. dat., integrado no livro da sua autoria *Le Plaisir de Peindre*, La Diane Française, 1950.



André Masson (1896-1987): Desenho automático, n. dat., integrado no livro da sua autoria *Vagabond du Surréalisme*. Paris: editions Saint-Germain-des-Prés, 1975.



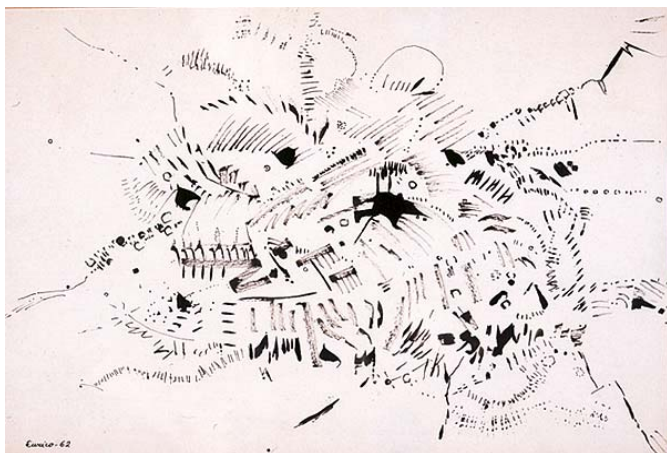
Eurico: *A Invenção do Pássaro*, 1959. Desenho automático à pena e tinta-da-china; 20,2x29,7cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.
"Encontro interiorizado" com André Masson.



Eurico: desenho à pena s/ papel, 1961; 30x20cm. Col. E. G. Foto Dalila d' Alte. "Encontro interiorizado" com André Masson.



Eurico: *Biomorfismo*, 1961. Tinta-da-china s/ papel; 35x50cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. "Encontro interiorizado" com André Masson



Eurico: *Cintilações*, 1962. Desenho à pena e a tinta-da-china s/ papel; 20x30 cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. Desenho automático com signos abstractos. "Encontro interiorizado" com André Masson.

O traço como expressão em si surge bem explorado em “O pescador”, de 1961, onde o próprio processo técnico, um pequeno pau servindo de caneta, propicia o uso expressivo da aplicação da tinta, entre marcações fortes e riscados indeléveis, intencional na caracterização das próprias figuras.⁶⁴



Eurico: *O pescador*, 1961. Pau de fósforo e tinta-da-china s/ papel; 30,5x21,2cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. “Encontro interiorizado” com André Masson e Paul Klee

O aproveitamento do material pobre, ao alcance de qualquer mão, corresponde a uma opção deliberada do autor, que ainda hoje recorre a detritos, papéis velhos ou amarrotados, que lhe espicaçam a imaginação e lhe provocam surpresa, quando os vê integrados nas suas composições. Essa experiência transformou-se em desafio, quando, em 1967, isolado como preso político, durante cerca de 5 meses, não encontrou outro material senão paus de fósforos queimados, para desenhar sobre o papel de pequenas embalagens de tabaco.

No início dos anos 60, Eurico realiza também composições órficas,⁶⁵ inspiradas na estrutura curvilínea e no cromatismo contrastante de Delaunay, onde integra figuras-signos do seu vocabulário pessoal. A sua originalidade consiste no confronto de linguagens aparentemente antagónicas que, todavia, se harmonizam em termos

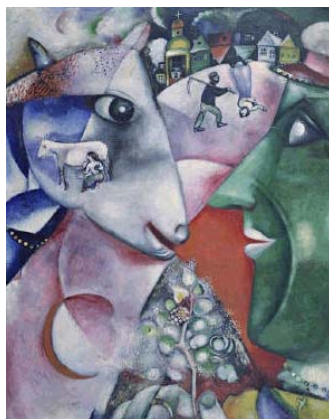
⁶⁴ Henriques, Paulo, prefácio para a exposição *Desenhos dos Surrealistas, em Portugal, 1940-1966*, p. 173. Exposição comissariada por Paulo Henriques, com textos de Fernando Calhau, Paulo Henriques e Fernando Cabral Martins. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis / Instituto de Arte Contemporânea, M.C. 1999

⁶⁵ *Orfismo*, termo encontrado pelo poeta Apollinaire em homenagem a Orpheu, deus da música e da poesia, a propósito da pintura de Delaunay, cuja ritmicidade sincopada evoca a da música de Jazz

puramente plásticos, que envolvem a pintura e a colagem. A transparência dos planos cromáticos de Delaunay influenciou também Marc Chagall, designadamente na pintura *Eu e a minha Aldeia*, cuja figuração flutua no espaço onírico. Mas, enquanto Marc Chagall utiliza tinta de óleo, o pintor português utiliza materiais “pobres”, nomeadamente papel de lustro, papel de embrulho e giz de cor fixado com laca de cabelo.



Eurico: *Operação do Sol*, Homenagem a António Maria Lisboa, 1960. Pintura / colagem. Acrílico, tinta-da-china preta, papel de lustro e giz de cor s/ papel. Fixação com laca de cabelo; 46x34 cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. Figuras-signos e signos abstractos. Composição *órfica*. “Encontros interiorizados”: Delaunay / Masson / Amadeo.



Marc Chagall: (1887-1985). *Eu e a minha Aldeia*, 1911. Óleo s/ tela; 192,1x151,4 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Fundação Simon Guggenheim. A transparência dos planos de Robert Delaunay influenciou a pintura de Marc Chagall, Amadeo de Souza-Cardoso e Eurico.



Robert Delaunay: *Formas circulares*, 1930. Óleo s/ tela; 128,9x149,9cm. Museu Guggenheim, Nova Iorque.



Amadeo de Souza-Cardoso: *Pintura Abstracta*, 1913. Óleo s/ tela; 46x33cm. Col. CAMJAP / FCG.

Com evidente influência do *orfismo* de Delaunay, Amadeo cedo descobriu a vocação abstracta do cubismo, sendo esta uma das primeiras pinturas abstractas geométricas de raiz cubista, realizadas nos anos 10.

A sensualidade e a tactilidade da cor matéria do pintor português divergem da cor visual, transparente e luminosa do pintor francês Delaunay. Em ambos se evidencia a estrutura curvilínea e o ritmo sincopado da composição.

A obra de Eurico oscila entre a transparência luminosa de Delaunay e a opacidade da cor lisa, que se torna táctil e matérica na pintura abstracta de Amadeo de Souza-Cardoso. A evolução da sua linguagem tende para uma abstracção cada vez mais depurada, que reduz ao mínimo o sinal, em função do vazio representado pela nudez do suporte. É esta noção de *vazio* que nos leva a concluir que, na pintura de Eurico, quanto menos, melhor, e quanto mais aparentemente inacabado, mais conseguido, no sentido de uma maior amplitude de significado espacial. É com naturalidade que o pintor transita do pequeno formato à escala da mão, para o grande formato, à escala do corpo em movimento.

Em 1962, o pintor expõe desenhos neo-figurativos, no Porto. O catálogo apresenta um texto não assinado, que hoje se confirma ser da autoria de Rui Mário Gonçalves.⁶⁶ Aí se podem ler algumas notas sobre *neofigurativismo*: *Pertence à categoria dos espontâneos (...) Tudo nele é busca duma linguagem directa, desde a redução do visível, aos valores essenciais característicos, até aos improvisos, onde o grafismo lírico incarna a presença humana.*

Se uma característica constante em toda a História da Arte Moderna é esse desejo de criar uma linguagem cada vez mais íntima, em que a participação do espectador se vai tornando cada vez mais necessária, bem pode chamar-se a este artista “um moderno”. Mas, onde parece sair das grandes coordenadas da actividade actual, é nessa teimosia em tratar a figura humana, em surpreendê-la nos seus gestos mais simples, (...) a

⁶⁶ Ref. catálogo exp. antológica *Eurico Gonçalves, estou vivo e escrevo sol, 1949-2006*. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo (Dez. 2006-Fev. 2007) / Lisboa: S.N.B. A. (Março-Abril, 2007)

*qualidade humana dum gesto ou duma atitude. Vê-se nitidamente que não há intenção de retratar uma certa pessoa. (...) (Mas de) fixar um instante dum movimento. É então que a figuração se torna mais depurada. O grafismo adquire uma vibração intensa, corre verticalmente sobre o eixo da figura, engendrando por vezes um pormenor do contorno, que pareça mais necessário acentuar.*⁶⁷

Estes desenhos neo-figurativos são desenhos automáticos, executados em poucos segundos, à pena ou a pincel e tinta-da-china sobre papel. Este automatismo gráfico antecede as caligrafias gestuais verticais, de inspiração zen, que Eurico inicia em 1962.⁶⁸

O termo *neofigurativismo* surge nesta data, em Portugal, a propósito das obras de Joaquim Rodrigo, Costa Pinheiro, Eurico, René Bértholo, José Escada e Gonçalo Duarte. No entanto, antes da realização desta exposição, Eurico já compreendia, desde 1957, data em que pintou *Arabesco*, que a figura tendia a transformar-se em puro sinal gráfico. Desde então, a figura e o signo apresentam-se com um sentido de escrita não só gráfica como intensamente cromática, com alguma influência de Kandinsky.

Enquanto que Joaquim Rodrigo, Costa Pinheiro, René Bértholo, José Escada e Gonçalo Duarte evoluíram do abstraccionismo informalista e/ou geométrico para o *neofigurativismo* narrativo e/ou emblemático, Eurico evolui do *neofigurativismo* simbólico, ingénuo e surreal para o abstraccionismo lírico, gestual e caligráfico. O *automatismo psíquico* proporciona-lhe, desde o início dos anos 60, a prática de um gestualismo rápido, que gera signos puros, realizados como um ritual.

O culto do “maravilhoso” e da “inocência original” conduzem o pintor a um surrealismo solar de cores claras. O “maravilhoso” inspira-se nos aspectos mais positivos da vida, mas não deixa de se relacionar com o “fantástico” que, sendo mais inquietante, provoca fascínio e mistério. É isso que distingue Chirico, Chagall, Rousseau e Miró. A “inocência primordial”, comum a Chagall, Miró, Rousseau e Eurico, é perturbada pela inquietação de Chirico e de outros surrealistas visionários como Max Ernst, Cruzeiro Seixas e Dali, que se abeiram dos aspectos mais tenebrosos da existência humana. O “maravilhoso” e o

⁶⁷ Gonçalves, Rui Mário, catálogo da exposição *27 Desenhos Neo-Figurativos*, Porto: “Sala da Sereia”, 1962

⁶⁸ No catálogo da exposição, referem-se títulos que correspondem a subgrupos dos desenhos neofigurativos expostos:

CARICATURAS: Figuras vestidas, analisadas todas do seu exterior;

ESBOÇOS: Nus de pé, identificáveis, com carácter, não caricaturados;

IMPROVISOS: Figuras adivinhadas de dentro. É sempre um improviso de figura humana. Neo-Figurativismo – NEOFIGURATIVISMO.

“fantástico” são interrelacionáveis e complementares, como o dia e a noite, o sol e a lua, a vida e a morte, o finito e o infinito. Revelam a capacidade de deslumbramento do homem, tão capaz de sonhar como de ficar profundamente inquieto perante o abismo ou situações enigmáticas de estranheza e mistério, que nos remetem para o medo, a insegurança e o perigo. Na pintura de Henri Rousseau, o sonho de felicidade é por vezes ameaçado pela eminência do perigo, representado por animais ferozes que se ocultam na floresta.

De acordo com a abordagem do capítulo anterior, relativamente aos óleos dos anos 50, a simbologia ambivalente da imagética surrealista abrange aspectos complementares que surgem fundidos na mesma imagem, como ar / água; pássaro / peixe; presença / ausência; vida / morte; finito / infinito. Na personalidade de Eurico, tanto se manifesta a alegria, a pureza e a simplicidade da criança como a complexidade dramática do homem maduro, que tenta superar o temor da morte, com natural inquietação. Surpreende-se com a maravilha de estar vivo, e não deixa de a festejar. Converte facilmente o “fantástico” em “maravilhoso”, sendo esse o seu modo positivo e saudável de reagir à dor ou ao desespero. Admira Mário Cesariny, pela grande liberdade expressiva, embora marcada pela mais profunda treva, onde a luz emerge fantasmática. A este “surrealismo nocturno” se contrapõe o “surrealismo solar” de Eurico. Enquanto ali prevalece o mistério e a aventura pela noite dentro, *a noite como um prego a noite louca / a noite com árvores na boca*, na pintura de Eurico, como na de Yves Tanguy, nasce a “madrugada”, com as cores claras de um novo dia.

Os nus femininos verticais, traçados vertiginosamente, em 1962, encontram paralelismo nos desenhos e esculturas filiformes de Giacometti, a quem André Breton se refere nos seguintes termos:

*Constatee com entusiasmo que, em escultura, Giacometti tinha conseguido a síntese das suas preocupações anteriores, da qual sempre me pareceu depender a criação do estilo da nossa época....*⁶⁹

⁶⁹ Breton, André, *Entrevistas*. Paris: Edições Salamandra, 1994, p. 246 (*Entrétiens*, Éditions Gallimard, 1952)



Alberto Giacometti:
Mulher de pé,
1959 / 1960.
Bronze; alt.
267,5cm.
Figura humana
longilínea,
reduzida a um
alongado signo
linear vertical,
fazendo sentir o
espaço vazio
envolvente.



Eurico: signo
caligráfico, 1962.
Tinta-da-china s/
papel; 54x38cm.
Col. Fundação
Cupertino de
Miranda, Centro de
Estudos do
Surrealismo.



Eurico: *Nu feminino,*
1962. Pena / tinta-da-
china s/ papel;
44x32cm. Col.
Fundação Cupertino
de Miranda, Centro
de Estudos do
Surrealismo.

Eurico realizou desenhos muito esquemáticos do *nu* feminino, à pena e tinta-da-china, na passagem ao gesto vertical. Sendo aí o referente figurativo ainda perceptível, está já reduzido a uma linha rápida, traçada em poucos segundos.

Sempre fiz o elogio da figura humana. Sempre vi a Mulher a todo o tempo reinventada, tal como De Kooning ou, mais literariamente, tal como Swanberg.

Uma certa estilização formal vem-me de Kandinsky. Uma certa audácia cubista vem-me de Picasso. É, porém, a imaginação fértil do arabesco em busca do sinal ou da letra, que

acaba por me libertar o gesto de um estado de tensão pouco propício a uma expressão plástica maior e mais fluente. (...) É a busca de novos ritmos formais que mais me inquieta a imaginação. O meu prazer é sentir o corpo da mulher ou da pintura, como coisa contagiosa (...) eu amo, além do mais, o nylon, a flor, a pétala, o vento, o calor, a cor das unhas, tal como Tanguy, o espelho, a janela, a paisagem, (...) um certo erotismo assaz revelador de riquezas íntimas, incomensuráveis. Claro que tudo parte da imaginação do homem: a mulher.

*Doravante já não repousa no leito de morte, que outrora imaginara. É o leito por onde passa diariamente a vida de um homem e de uma mulher, em permanente diálogo com o sonho e com a realidade. (...) JÁ NÃO HÁ GRADE CAPAZ DE LIMITAR OS NOSSOS DESEJOS E GESTOS.*⁷⁰

Nestes apontamentos de atelier, o pintor refere alguns nomes de autores que considera terem dedicado a sua atenção ao erotismo e à mulher. São eles: Alfred Jarry – Sá-Carneiro – O Banquete de Kierkegard – De Kooning – Swanberg – Victor Brauner – Delvaux – Yves Tanguy – Salvador Dali – Henri Miller.

Como pintor, Cesariny pertence predominantemente à corrente não figurativa do Surrealismo (...) de cunho amiúde informalista, de abstraccionismo gestual, (...) usa os acasos da tinta, as trepidações involuntárias ou a irrupção impetuosa das matérias, fora de quaisquer esquemas ou planos da vontade estruturante. Cesariny integra-se, sobretudo, nesta última tendência, de que foi um dos primeiros representantes e que encontrou em Portugal outros cultores mais ou menos característicos, ligados ao surrealismo, como Fernando de Azevedo, Vespeira ou Eurico Gonçalves.

*Na realidade, a inclinação não figurativa ou informalista desses pintores não exclui, em muitos casos, a referência à “figura”, entretanto, em vez de transgredida nos fundamentos lógicos da sua visibilidade ela é, por tais artistas, atacada na sua integridade morfológica pela agressividade do gesto, pelo furor de uma negação ...*⁷¹

⁷⁰ Gonçalves, Eurico, “apontamentos de atelier”, 1961

⁷¹ Freitas, Lima de, Lisboa, SEC, 1977 (folheto)

IV.2.2. – GRUPO *CoBrA*

Embora a experiência do “inconsciente colectivo” fosse praticada por muitos artistas no pós-guerra, talvez os que melhor o conseguiram foram os pintores do Grupo *CoBrA*, oriundos de Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão, capitais da Dinamarca, da Bélgica e da Holanda, respectivamente. A sua primeira exposição foi realizada em 1949, no Museu Stedelijk, na capital holandesa.

Imediatamente após a II Guerra Mundial (1939-1945), o expressionismo neofigurativo e abstracto do grupo *CoBrA* surge quase ao mesmo tempo que o expressionismo abstracto norte-americano de Pollock e de De Kooning.

Através da expansão do gesto corporal em amplas superfícies, quer na *action painting* de Pollock, quer na arte de expressão espontânea do Grupo *CoBrA*, se poderá encontrar alguma afinidade com o *automatismo psíquico* surrealista, embora seja com o expressionismo que o grupo mantém uma assumida vinculação, sensível à arte dita primitiva e a tudo o que se manifesta à margem do sistema instituído. Neste âmbito, propôs-se uma séria reflexão sobre a imaginação delirante do artista inconformista, que não receia diluir as fronteiras entre o que se entende por “normalidade” e “loucura”.

Ao enveredarem pela via experimental do expressionismo neoprimitivo, os artistas do grupo *CoBrA* abeiraram-se da *arte bruta*⁷², bem como do *informalismo* europeu e da *action painting* americana. Asger Jorn (1914-1973) tanto se interessava pela arte dos povos “primitivos”, pela arte das crianças e dos doentes mentais, como também pelos rabiscos que os adultos fazem maquinalmente. Próxima do desenho infantil é ainda a nova-figuração esquemática da pintura expressionista, de cromatismo estridente, de Karel Appel (1921-2006).

Mais recentemente, desde os anos 80, o *neo-expressionismo selvagem* alemão de Penck, Baselitz e Kieffer recupera, à escala monumental, o instinto da pintura da criança

⁷² A *arte bruta*, sendo praticada à margem do sistema instituído, revela-se em estado bruto, como na expressão livre da criança, antes de ser escolarizada. Ao se exprimirem à margem do que geralmente se considera ser do domínio das Belas-Artes (escolas, galerias, museus), os autores da *arte bruta* não se dirigem aos destinatários habituais (eruditos, críticos e *marchands*) da produção artística profissional. No caso do “louco”, o destinatário é imaginário, utópico, ou não existe (embora possa ser representado pelo médico). No caso da criança, é o prazer lúdico de pintar, modelar e construir que sobressai, independentemente do que isso possa significar para os outros, apesar de ser sensível à opinião de pessoas próximas, com quem tenha uma boa relação afectiva

e o “graffitismo” espontâneo da *arte bruta* do homem comum, além de revelar uma pertinente actualidade de signos e símbolos neoprimitivos, arquétipos ancestrais do inconsciente colectivo.

Quase todos os artistas do grupo *CoBrA* se relacionam de algum modo com o *automatismo psíquico* surrealista. Entre eles, destacamos Asger Jorn, dinamarquês, Karel Appel, Corneille e George Constant, holandeses, os belgas Pierre Alechinsky e o poeta-calígrafo Dotremont.



Karel Appel (1921): *Em pleno Sol*, 1960; 1,30x1,95 m.



Asger Jorn (1914): *Sem Limites*, 1959-60; 0,46x0,55 m.

O seu lema:

*Um quadro já não é mais uma construção de cores e de linhas, mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano ou tudo isso.*⁷³

O grupo *CoBrA* integra-se no expressionismo nórdico. Caracteriza-se por uma forte expressão, que se alicerça na deformação intencional e na reivindicação da liberdade total. O espírito subversivo de uma nova figuração simbólica recupera sentimentos “primitivos”, recalcados pela sociedade normativa. Nas profundezas do inconsciente, as visões fantásticas do homem tornam-se inquietantes, na medida em que ocultam e desocultam a noite e o grito do ser humano”. As imagens do grupo *CoBrA* não reflectem uma experiência e uma cultura específicas. Como a psicanálise explica, a sua fonte é o *domínio do imaginário, que compreende as produções fantásticas do espírito humano: os mitos e as religiões, a arte, os sonhos, os delírios (...) tudo o que de mais grave se*

⁷³ Rowell, Margit, *La Peinture Le Geste L'Action*. Paris: Éditions Klincksieck, 1972, pp. 76-77

*manifesta na existência: o amor, o ódio, o mito e a ficção, a esperança e o sonho...A arte e a poesia surgem desta confusa região.*⁷⁴

As imagens do grupo CoBrA são míticas, oriundas do inconsciente do homem, onde o sentimento se contrapõe à razão. «O mito é a expressão simbólica de uma emoção».⁷⁵ São imagens que não se referem a coisas, mas a sentimentos. A imagem mítica é universal, profundamente subjectiva e transcendente, nas obras de muitos artistas surrealistas.

Trata-se de uma regressão profunda à *experiência primordial* e aos seus arquétipos. Na *action painting* de Pollock (1912-1956), a expressão confunde-se com a capacidade de agir de acordo com as suas emoções, em telas de grande formato, à escala monumental do corpo em movimento (macrocosmos). Em contrapartida, a pintura informalista europeia de Wols, Michaux e Cesariny desenvolve-se no pequeno formato, à escala da mão (microcosmos). Em ambos, o gesto psíquico e irreflexivo escapa ao controlo consciente ou voluntário. É uma forma de expressão espontânea, que recupera o prazer e o instinto da pintura, que se manifesta desde a infância.

A criança desenha e pinta por prazer e por curiosidade. Até aos três, quatro anos, diverte-se com as suas *garatujas* e surpreende-se com o que é capaz de fazer, vendo “imagens” nas linhas que traça, resultantes da sua actividade psico-motora. Na memória infantil, elas correspondem a sentimentos, emoções ou o que sabe das coisas que representa esquematicamente. A experiência afectiva das coisas é inseparável das coisas em si-mesmas. A lembrança de uma pessoa, uma flor, um animal, um som ou um objecto é afectiva e a sua “representação” é simbólica e esquemática, não desligada do que sente e pensa. Neste estado de desenvolvimento mental, para a criança tudo tem vida, inclusive os objectos inanimados. O seu mundo anímico projecta-se nos seus desenhos e pinturas. Em *A arte primitiva*, Luquet estabelece a distinção entre a arte dos adultos e a arte das crianças (ou a arte primitiva) do seguinte modo: *O adulto reproduz o que o olho vê; a criança e o primitivo o que o seu espírito sabe.*⁷⁶ Conforme já referimos em capítulo anterior, é o que se designa por *ideografismo*, que representa muito mais o que a criança e o primitivo sabem das coisas do que o que vêem.

⁷⁴ Idem, p. 77 (nota 18: Sabato, in *Jorge Luís Borges*, p. 177)

⁷⁵ Idem, p. 78

⁷⁶ Idem, p. 79 (nota 21: Luquet GH – 1930: *L'art Primitif*. Ed. Doin, Paris, Pernoud E., 2003, p. 68)

Tanto na criança como no primitivo, segundo Piaget, não se distingue a diferença *entre a aparência e a realidade, entre o sinal e as coisas significadas, Tudo é realidade directamente apreendida, mesmo o que se oculta e se revela sem fim (...) e se confunde com esta realidade inteira ...*⁷⁷

A arte primitiva aproxima-se da das crianças, pela importância que dá ao acto de pintar como actividade lúdica e mágica e pela analogia formal entre os seus esquemas de representação. Em consequência do desenvolvimento psico-motor, sublinhe-se a diferença do traço: mais flexível e descontrolado na criança; mais rígido e controlado no adulto.

*O esquema é uma generalização dinâmica e afectiva da imagem (...) O esquema aparenta-se ao que Bachelard chama “símbolo motor”. Estabelece a junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre os reflexos dominantes e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o suporte funcional da imaginação (...) Os arquétipos substantificam esquemas*⁷⁸ que tornam presentes gestos e impulsos inconscientes. Em ambos os casos, na criança e o no primitivo, os mecanismos psíquicos conduzem à simplificação da linguagem esquemática. Os esquemas são sínteses do real e do imaginário; sínteses que se encontram também nas diversas artes populares e fantásticas, e em muitas obras surrealistas, que geram fantasmas, monstros, sonhos, pesadelos, visões tão obsessivas e fascinantes quanto terríficas e enigmáticas.

Se o homem esquecer provisoriamente tudo o que constituiu a sua aprendizagem, a sua educação, a sua vida normativa, a sua cultura, estará mais apto a reencontrar um outro tipo de liberdade manifestada a partir dos dados imediatos do inconsciente. No *automatismo psíquico* puro, a rapidez de execução permite que o gesto mantenha a sua autenticidade expressiva. Artistas como Alechinsky e André Masson, que aderiram ao espírito zen oriental, deixam que as figuras-signos apareçam por si, imprevistamente, segundo o *élan* da própria pintura. Pintura informal e desregrada que acaba por encontrar uma outra ordem, mais emotiva do que intelectual. E é no puro campo da emoção que as suas imagens se comunicam.

⁷⁷ Idem, p. 80

⁷⁸ Ibidem

...No caso de Alechinsky, as suas figuras-signos são ambivalentes, isto é, inscrevem-se de modo a poderem ser lidas como figura e fundo, no mesmo espaço topológico, onde cada uma delas comunica uma energia rítmica às que se lhe seguem imediatamente. Dinamismo orgânico e expressivo que se contrapõe, como manifestação de vida, à cultura estagnante, demasiado teórica ou excessivamente intelectualizada (...)

O principal objectivo dos pintores gestuais é esvaziar a consciência de todos os preconceitos que impedem a efectiva libertação da expressão e, em face desse vazio conquistado pelo acto de pintar, o artista reencontra-se num estado de “inocência primordial” que lhe permite “ver claro na própria natureza”. A partir daí, o menor sinal ou acidente adquire a seus olhos uma importância decisiva, porque o artista passa a estar todo no mínimo que faz. (...)

*Na escrita automática e na pintura gestual, como manifestações simbólicas do pensamento, o sinal adquire uma presença plena de sentidos ...*⁷⁹

IV.2.3 – PARIS / NOVA IORQUE. A PINTURA GESTUAL EUROPEIA, O EXPRESSIONISMO ABSTRACTO AMERICANO E O SURREALISMO ABSTRACTO

Entre 1957 e 1961, Eurico viveu no Norte de Portugal, onde foi professor. Embora isolado, manteve correspondência com artistas e escritores amigos, que conhecia desde 1949-50, nomeadamente Manuel de Lima, Luís Pacheco, Cesariny, João Rodrigues, Ernesto Sampaio e Gonçalo Duarte; este último, amigo de infância, desde 1945. Isolado também por atitude, nunca fez parte de grupos nem de anti-grupos surrealistas, apesar de se ter relacionado intensamente com as suas actividades, em Lisboa, designadamente através do convívio nos cafés *Chiado*, *Gelo*, *Copacabana* e *Monte Carlo*.

Temporariamente longe das tertúlias lisboetas, Eurico isolou-se no Porto, durante quatro anos (1957-1961), para depois regressar à capital.

Grande parte da sua informação, em francês e inglês, partia da leitura de textos ainda não traduzidos, difíceis de encontrar nas nossas livrarias. Foi graças aos livros que o

⁷⁹ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 75, 76

irmão Rui Mário lhe enviava⁸⁰, requisitados na Biblioteca da Embaixada Americana, que o pintor teve oportunidade de ser um dos primeiros artistas portugueses a ter acesso à informação sobre a vanguarda artística nos grandes centros culturais, nomeadamente Paris, Londres e Nova Iorque.

Tendo já associado o surrealismo aos aspectos espontâneos do abstraccionismo lírico europeu, no âmbito da pintura gestual, que começara a praticar desde o final dos anos 50, Eurico abeirou-se do expressionismo abstracto americano de Jackson Pollock (1912-1956), De Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Adolph Gottlieb (1903-1974) e Robert Motherwell (1915-1991); e observou com particular interesse a pintura caligráfica de Mark Tobey (1890-1976) e Bradley Walker Tomlin (1899-1953), o informalismo gestual de Cy Twombly (1928), o biomorfismo de Arshile Gorky (1904-1948) e William Baziotes (1912-1963), o espacialismo luminoso e envolvente de Mark Rothko (1903-1970) e o informalismo *fauve* de Hans Hofmann (1880-1966). Numa perspectiva mais construtiva, foi sensível ao cubismo sintético de Stuart Davis (1894-1964), influenciado pelo francês Fernand Léger (1881-1955).



Da esquerda para a direita: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko. Em pé: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin.

Até ao início da II Guerra Mundial, Paris fora o grande centro artístico e cultural cosmopolita. Ali se reuniam artistas e intelectuais de todo o mundo. Depois da notável experiência pedagógica da Escola da Bauhaus, que transitou da Alemanha para Chicago,

⁸⁰ (Para serem devolvidos no prazo de 15 dias)

em meados dos anos 30, e com o exílio de muitos artistas e poetas europeus fixados na América (devido à guerra de 1939-1945), Nova Iorque tornou-se o novo centro artístico internacional.

Enquanto a Alemanha nazi censurava os *modernistas*, considerando-os “degenerados” e o *neo-realismo* sofreu a influência do impacto dos muralistas mexicanos, os movimentos artísticos europeus, como o cubismo, o abstraccionismo e o surrealismo contribuíram para a eclosão do expressionismo abstracto americano.⁸¹ Foram os artistas e intelectuais europeus, refugiados nos Estados Unidos, que decisivamente influíram no nascimento da nova vanguarda americana. Neste contexto, os primeiros a fixarem-se em Nova Iorque foram Max Ernst, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Juan Miró e Piet Mondrian.

Peggy Guggenheim, sobrinha do milionário Solomon Guggenheim, teve um papel fundamental na fusão da vanguarda europeia com a americana, criando, em 1937, uma Fundação para o desenvolvimento das artes. Hoje, a Fundação Guggenheim possui uma das maiores colecções de arte moderna do mundo, com museus em Nova Iorque, Veneza e Bilbao. Além de colecionadora de arte moderna, Peggy apoiou financeiramente muitos artistas. Em 1942, abriu em Nova Iorque a Galeria *Art of this Century*, que expôs alguns dos mais consagrados artistas europeus e lançou a inovadora pintura americana de Jackson Pollock, Willem De Kooning, Franz Kline, Mark Rothko e outros vanguardistas.

Além do grupo AAA (Artistas Americanos Abstractos), outros três importantes grupos se destacavam no modernismo americano: o grupo *The Ten*, fundado por Rothko e Gottlieb, outro, que girava em torno da escola do alemão Hans Hofmann, e um terceiro, formado por Stuart Davis, Gorky, De Kooning, Graham e David Smith.

Picasso era um dos artistas europeus mais admirados. As suas pinturas *La femme devant un miroir*, de 1932 e *Atelier*, de 1927, obras marcantes do cubismo sintético, foram adquiridas pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1938.⁸²

⁸¹ Além do programa governamental da decoração de edifícios públicos, com pinturas murais, inicialmente influenciadas pelos muralistas mexicanos

⁸² Conforme já referido (PARTE III. A PESSOA E A PERSONAGEM NOS SEUS CONTEXTOS), *La femme devant un miroir* foi uma obra significativa no início do percurso artístico de Eurico, que, em 1947, com cerca de 15 anos a reproduziu na aula de Desenho do professor Betâmio de Almeida, no liceu Pedro Nunes, em Lisboa



Picasso: *Mulher ao espelho*, 1932. Óleo s/ tela; 162,3x130,2cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Picasso: *Atelier*, 1927-1928. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Picasso, Kandinsky e Matisse foram mestres do conceituado professor de arte moderna Hans Hofmann (1880-1966), de nacionalidade alemã e radicado na América, tendo vivido em Paris, entre 1904 e 1914. A sua pintura caracteriza-se por planos de cor interactivos, o *push and pull* (avanço e recuo das cores), na superfície do suporte. O abstraccionismo lírico e o “espiritual na arte”⁸³, de Kandinsky foram marcantes no desenvolvimento da sua obra e, curiosamente, o abstraccionismo geométrico de Mondrian, no pólo oposto. A sua grande audácia consiste em confrontar, no mesmo plano, o informalismo espontâneo, a geometria elementar e o fauvismo matérico, de forte vibração cromática, em composições de imediato impacto visual.

Hofmann formou numerosos artistas, muitos dos quais foram fundadores do expressionismo abstracto americano, nomeadamente Pollock. Influenciou também alguns críticos como Greenberg e Harold Rosenberg.⁸⁴

⁸³ Kandinsky pintou a sua primeira aguarela abstracta em 1910 e publicou o ensaio *Do Espiritual na Arte*, onde a expressão artística se revela como “necessidade interior”

⁸⁴ *A concepção pictural do push and pull de Hofmann antecipa a action painting de Rosenberg. Clement Rosenberg, em Art, The Nation, CLX, nº 16, 21 de Abril 1945, p. 469, escreveu: “Hans Hofmann é provavelmente o pedagogo mais eminente da nossa época...a meu ver, ele soube observar, melhor do que Roger Fry, Mondrian, Kandinsky Lhote, Ozenfant e todos os que ousaram explicar a nova revolução da pintura...Rosenberg começou (a sua carreira) motivado pela conferências de Hofmann...e eu vejo na pintura de Hofmann a mesma qualidade dos seus escritos. As duas vertentes são absolutamente pertinentes. A sua pintura é toda a pintura...na medida em que se ocupa dos seus aspectos mais específicos”* (in Sandler,



Hans Hofmann (1980-1966):
Transfiguration, 1947.

No grupo de Graham, Stuart Davis, Gorky, De Kooning e Smith, Stuart Davis era o mais conhecido, mas Graham desempenhava o papel intelectual mais importante. Na descendência do cubismo analítico e sintético de Picasso, defendia a abstracção a partir da natureza, no sentido de captar o essencial.

Na depuração formal, o desenho torna-se mais importante do que a pintura, salvo quando o pintor desenha directamente com a cor, como Van Gogh, Pollock, De Kooning e Hofmann. *Todo o significado em arte deve exprimir-se em termos de forma pura (...) A finalidade da pintura, como a de toda a arte pura, é explorar todos os seus recursos legítimos, que são ilimitados...*⁸⁵

Graham e Hofmann estavam próximos. Graham abeirou-se do grupo dos AAA (Artistas Abstractos Americanos) pela pureza e pela primazia do desenho. Aprovou o *neo-plasticismo na tentativa de encontrar as bases formais de uma nova arte plástica, de um novo classicismo...Mondrian previu e teve a coragem de optar por um novo ponto de partida*.⁸⁶

Irving, *Le Triomphe de L'Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol 1. Paris: Éditions Carré, 1990, nota 35, p. 36

⁸⁵ Idem, p. 31 (nota 40: John Graham não se contentou em admirar intensamente Picasso. Em *System and Dialectics of Art*, Nova Iorque, Delphic Studios, 1937, p. 75-76, elogiou Davis, Avery, Weber, Matulka, De Kooning, Smith e Gorky: *Alguns contentam-se em ser bons, e alguns outros são melhores do que os melhores artistas europeus da mesma geração*. Ele foi provavelmente o primeiro a homenagear publicamente De Kooning, Smith e Pollock (aos quais esteve ligado no final dos anos trinta)

⁸⁶ Ibidem (nota 43: John Graham não se contentou em admirar intensamente Picasso. Em *System and Dialectics of Art*, Nova Iorque, Delphic Studios, 1937, p. 75-76, elogiou Davis, Avery, Weber, Matulka, De Kooning, Smith e Gorky: *Alguns contentam-se em ser bons, e alguns outros são melhores do que os*

Por outro lado, ao contrário da maior parte dos artistas membros do grupo AAA, Graham interessou-se por Jung e por Freud. Ao descobrir a importância da escrita automática, defendeu a liberdade do gesto de expressão directa, que projecta a personalidade do pintor. Influenciou Gorky, De Kooning, Rothko, Gottlieb e Pollock, mas não partilhou do interesse dos surrealistas pelo simbolismo literário, a seu ver pouco empenhado na estruturação pictural. Na vanguarda americana, o conteúdo das obras e o seu valor estético eram prioritários.

Por seu turno, o pintor francês André Masson defendia o *automatismo* vinculado aos valores estéticos de um surrealismo cada vez mais liberto e abrangente. Picasso, Miró e Masson influenciaram também a pintura gestual de Pollock.

*Graças à actividade de diversos museus, ao grupo AAA, à escola de Hofmann, ao Grupo dos dez, criado por Rothko e Gottlieb em 1935, à influência de Graham, Avery e outras personalidades carismáticas, a vanguarda nova iorquina tornou-se a mais bem informada do mundo, não se demarcando da vanguarda parisiense, mas integrando-a.*⁸⁷

Motherwell, num artigo que exprime as suas ideias acerca da arte, em 1944, substitui o termo surrealista *automatismo psíquico* por *automatismo plástico*: *O automatismo plástico, conforme era assumido por mestres modernos, como Masson, Miró e Picasso, tem muito pouco a ver com o inconsciente. Trata-se muito mais de um processo maleável, que possibilita inventar formas novas. Nesta perspectiva, é uma das maiores invenções formais do século vinte.*⁸⁸

Gorky, Hofmann, Pollock, De Kooning, Baziotes, Rothko e Gottlieb também admiravam Picasso, Matisse, Mondrian e Miró, com quem aprenderam a valorizar o plano do suporte, destituindo a perspectiva ilusionista, ainda utilizada por Dali. Os que enveredarem pelo automatismo, nunca deixaram de se preocupar com o aspecto formal e com a qualidade plástica da pintura.

melhores artistas europeus da mesma geração. Ele foi provavelmente o primeiro a homenagear publicamente De Kooning, Smith e Pollock (aos quais esteve ligado no final dos anos trinta)

⁸⁷ Idem, p. 33 (Nota 51: Clement Greenberg *New York Painting Only Yesterday*, p. 86)

⁸⁸ Idem, p. 50 (nota 32: Robert Motherwell, «The Modern Painter's World», *Dyn*, nº 6, Novembro 1944, p. 13)

Rebatendo a atitude dos dadaístas, *anti-arte* e *anti-museu*, Motherwell interrogava-se: *Como será possível a expressão sem arte, se todos os meios de expressão são potencialmente artísticos?*⁸⁹

Os dadaístas questionaram todos os valores instituídos de civilização, progresso, arte e cultura. Interessava-lhes mais o acto ou a atitude do que propriamente a resultante produção artística.

O surrealismo apropria-se da desinibição dadaísta (...) na produção de objectos de “funcionamento simbólico”, afastados dos seus significados habituais, deslocados (...).

*É evidente (...) que uma poética do inconsciente não pode se associar a uma ideologia; a postura revolucionária do Surrealismo é, na verdade, (...) subversiva, enquanto revolta contra a repressão dos instintos por parte do “bom senso” e do “decoro” burgueses, e enquanto primeiro desafio na imaginação no poder.*⁹⁰

Os surrealistas não se satisfizeram a atitude niilista *dada* (baseada na negação pela negação). Tiveram uma atitude mais positiva, ao acreditarem que era possível recuperar qualidades que estavam bloqueadas ou reprimidas por sistemas de pensamento demasiado rígidos. Acreditaram no sonho e nos dados imediatos do inconsciente, procurando um certo equilíbrio entre o sonho e a realidade. Nunca a liberdade de expressão foi tão ampla e criativa, através da experimentação de técnicas que estimulam a capacidade visionária do homem. Nesta perspectiva, o surrealismo é um movimento de excepção, porventura um dos mais importantes na história da arte moderna, que envolve intensa actividade de artistas e poetas. Não é, nem nunca será uma moda, nem sequer uma mera tendência estética, porque envolve a vida, a personalidade e as convicções interiores dos seus protagonistas. As colagens, as pinturas e os objectos surrealistas suscitam mistério e fascínio; seduzem-nos pelo seu poder de encantamento, abeirando-se, frequentemente, do “maravilhoso” e do “fantástico”.

Os surrealistas europeus exerceram uma profunda influência sobre os artistas americanos, ou radicados na América, como Pollock, Gorky, Dorothea Tanning, Motherwell, Bazziotes, Donati, Gottlieb e Rothko, entre outros.

⁸⁹ Idem, p. 37 (nota 2: Robert Motherwell, ed., introdução a *The Dada Painters and Poets*, New York, Wittenborn, Schultz, 1951, p. XVII)

⁹⁰ Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Lda., Companhia das Letras, 1993, p. 361

Breton valorizava a verbalização do subconsciente, sendo as representações mentais e os temas pictóricos muitas vezes transpostos também para a linguagem verbal. Tudo indica a preferência de Breton pelo surrealismo figurativo de autores como Dali, Magritte e Delvaux, embora também apreciasse a figuração abstractizante de Max Ernst, a pintura sinalética de Miró, Michaux e Degottex, o informalismo de Wols, o biomorfismo de Arp e Gorky e o *automatismo psíquico* de Masson e Matta, tendo sido um dos primeiros a compreender o surrealismo abstracto.

A figuração era precisamente o aspecto do surrealismo que não exercia grande motivação na vanguarda de Nova Iorque, depois da luta contra o realismo socialista e o regionalismo, que mantinham compromissos de representação academizante.

Greenberg aceitava o surrealismo desde que este contribuísse para *criar, dando a ver coisas novas ou uma nova maneira de as ver. O que é verdade em pintores como Miró, Arp, Masson e Picasso...mas não em Ernst, Dali...*⁹¹ Na sua perspectiva, embora com novo conteúdo literário, a pintura de Dali não passava de meras ilustrações anedóticas.

Que Greenberg considerasse Dali um académico, sobretudo em relação à técnica utilizada, talvez tenha algum fundamento. A imagética de Salvador Dali é audaciosa, mas o pintor não deixa de recorrer à técnica tradicional, apesar dos intencionais exageros de perspectiva e desproporção. No entanto, não nos parece correcto compará-lo a Max Ernst, muito mais inovador, através das suas “frottages” e “decalcomanias”. Max Ernst foi, talvez, o surrealista que maior número de técnicas experimentou, com o objectivo de estimular a criatividade. Todavia, em ambos casos, o referente ressurgiu transfigurado, com inegável grau de surpresa. Já em Miró, Arp e Masson, podemos considerar a invenção de signos e de formas puras, que não se subordinam à imitação de modelos previamente definidos, pelo que, no nosso entender, revelam uma maior liberdade de expressão e originalidade.

Max Ernst (1891-1976) (...) inventa a frottage (...) para activar a imaginação (...). Em Ernst, não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem desenvolve-se no quadro por meio de um jogo complexo de associações alógicas, (...) não pinta o sonhado, sonha pintando.

⁹¹ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain / l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, pp. 44, 45

A mitologia do inconsciente torna-se (...) perigosa (...) quando colide com as censuras do consciente. (...) O mundo do inconsciente de Miró é um mundo claro, solar, sem implicações mórbidas (...) na esfera feliz (...) de uma pré natureza. (...) A pintura de Miró é atonal e livremente cromática. (...)

*A. Masson (1896-1987) (...) a sua escrita automática (...) abstém-se de explicitar as imagens, seguindo, pelo contrário (...) o fio do pensamento inconsciente. (...) É talvez o primeiro a perceber que (...) a existência bio psíquica (...) se revela por signos.*⁹²

Ao explorar o espontâneo e o imprevisível, a “aventura surrealista” não pode ser definida a priori, mas somente a posteriori. *Pintar sem preconceitos (...) faz parte de um processo imaginário que se desenvolve como uma aventura. A fidelidade ao que acontece, mesmo da forma mais fortuita, entre o autor e a tela é a chave do problema (...) As decisões maiores são tomadas no decorrer deste processo (...) nenhum artista alcança o estilo que deseja no começo (...) só depois de se entregar completamente ao médium-pintura é que se pode encontrar a si próprio, bem como o seu próprio estilo.*⁹³

Motherwell não só considera a função do subconsciente na pintura, como também privilegia a capacidade de decisão do pintor. Por seu turno, Rosenberg defende que a *action painting* assume e desenvolve o poder de decisão como princípio original, que, em termos imediatos, responde às exigências da expressividade directa da própria pintura.

O poder de decisão do criador, liberto de preconceitos, é uma atitude ética e estética, inteiramente assumida. A importância que os pintores gestuais atribuem à sua capacidade imediata *de decidir* sobre o acontecimento ou no momento da própria execução da pintura não diverge da atitude dos surrealistas, que praticam o *automatismo psíquico* e a “exploração do acaso”. Tanto uns como outros convergem na medida em que acreditam que, pintando de uma forma espontânea, captam o que William James⁹⁴

⁹² Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Lda., Companhia das Letras, 1993, pp. 360-364

⁹³ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain / l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 98 (nota 12: Robert Motherwell, catálogo da exposição *The School of New York*, Perls Gallery, Beverly Hills, Califórnia, 1951)

⁹⁴ William James (1842-1910) começou muito jovem a pintar. Em 1872, foi nomeado instrutor de fisiologia em Havard e interessou-se pela psicologia fisiológica alemã. Em 1875, criou, segundo alguns autores, o primeiro laboratório de psicologia no mundo, onde ensinou as “relações entre a fisiologia e a psicologia”. Em 1878, começou a sua célebre obra, *Princípios de Psicologia*. Em 1890 consagrou-se à filosofia, tornando-se célebre como pragmatista (*Pragmatism*, 1907). Orientou, sobretudo, a psicologia americana para o seu caminho original: o funcionalismo. Parte da consciência, mas o importante não são os dados que estão na

chamou de “*experiências evasivas*”⁹⁵ que, ocorrendo à margem da vida normativa e programática, não só põem em causa esse tipo de “*asfixia cultural*”⁹⁶, como promovem uma nova vitalidade instintiva e expressiva, porventura mais liberta e implicada na transformação da própria vida.

O *automatismo psíquico* surrealista está na origem da pintura gestual de Eurico Gonçalves que, no final dos anos cinquenta, tendo sido sensível ao expressionismo abstracto de Pollock e De Kooning, bem como ao *fauvismo* informal de Hofmann, atingiu a extrema depuração caligráfica, de inspiração zen, desde o início dos anos sessenta.

Se a obra de Eurico encontrou afinidades estéticas com o surrealista francês André Masson, cujo *automatismo psíquico* influenciou a *action painting* de Pollock, este, por seu turno, não só se interessou pela psicanálise de Jung, como pelos arquétipos do inconsciente colectivo.

O gesto está na origem da linguagem. A criança começa por gesticular, emitindo sons, antes de aprender a falar. A linguagem gestual antecede a linguagem verbal. É uma manifestação instintiva, espontânea, ou uma forma de comunicação simbólica, que se relaciona com a inteligência intuitiva, baseada na experiência imediata. Nesse sentido, a *action painting* de Pollock é fundamental para a compreensão do fenómeno gestual.

A harmonia derivada do gesto impulsivo, não sendo previamente programada, só a posteriori poderá ser racionalizável. Existem outras formas de arte mais controláveis e racionalizáveis, como, por exemplo, o abstraccionismo geométrico, que recorre a formas conhecidas, previamente determinadas, em composições de grande rigor.

O gesto é uma manifestação de espontaneidade comum a todos os homens. É um veículo de expressão directa que, como no sonho, revela aspectos imprevisíveis do inconsciente e, por isso, nunca é gratuito.

consciência, mas os factos *de* consciência: consciência pessoal, em que a continuidade é a base da identidade pessoal, consciência sempre mutável, que nunca tem, por duas vezes, as mesmas sensações ou os mesmos pensamentos; consciência que escolhe, no mundo em que imergiu, o que lhe convém.

Tudo isso anuncia Würzburg e a psicologia da Gestalt, em consonância com as expressões que Brentano e Ward empregarão. Mas James não fala de acto. Os nossos estados de consciência são uma *função*. (in Fraisse Paul / Piaget, Jean, *Tratado de Psicologia Experimental*: Rio de Janeiro: Editora Forense, (1968) 1972, p. 36

⁹⁵ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L'Art Americain – l' expressionisme abstrait*, Vol.1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 98 (nota 13 : Harold Rosenberg, *The American Actin Painters*, *Art News*, LI, nº 7, Dezembro 1952, e *The Tradition of the New*, Nova Iorque, Horizon Press, 1959, p. 33-34; nota 14: Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londres, Faber & Faber, 1963, p. 98; nota 15: *Ibid*)

⁹⁶ Dubuffet, Jean, *Cultura Asfixiante*, Publicações Dom Quixote, Diálogo, nº 13, Abril 1971

Importa sublinhar que, entre 1940 e 1960, a pintura gestual foi praticada e divulgada no Ocidente por numerosos pintores que, todavia, são diferentes. De acordo com a inerente psicomotricidade, o gesto reflecte, de algum modo, as suas inquietações mais profundas. *Action painting* foi o termo utilizado pelo crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg, para caracterizar a pintura de Pollock, que utilizou a técnica do *dripping*,⁹⁷ uma pintura onde o gesto contém todas as emoções e tensões do artista, reveladas sem quaisquer inibições ou condicionalismos.

Pollock começou numa figuração emblemática, com influência de Picasso, dos expressionistas mexicanos e da cultura dos índios, para, através do *automatismo psíquico*, chegar à *action painting*, deliberadamente abstracta.

De Kooning destrói a figura para chegar ao expressionismo abstracto, mantendo a agressividade do gesto expansivo.

Na transição da figura ao signo abstracto, a obra de Eurico assimilou o surrealismo onírico e solar de Miró, a linearidade pura de Paul Klee e o abstraccionismo lírico de Kandinsky. Além destas três referências primordiais, a sua linguagem gráfica e cromática revela afinidades estéticas com o biomorfismo de Arp, André Masson e Arshile Gorky, e, numa outra perspectiva, a deformação intencional, cubo-expressionista, de Picasso, desenvolvida e ultrapassada pela expansão gestual do expressionismo abstracto de Pollock e de De Kooning.

Curiosamente, os artistas abstractos que Eurico mais admira, André Masson, Michaux, Degottex, Julius Bissier, Arpad Szenes, Rothko e Yves Klein, encontram afinidades espirituais com a filosofia zen. O surrealismo (desde 1949) e a filosofia zen (desde 1962), são dois encontros fundamentais, que ajudam a esclarecer o sentido da evolução da sua obra.

Alguns pintores gestuais identificam-se com a concepção surrealista, que considera o inconsciente como um reservatório de imagens imprevisíveis, que projectam o ser na sua verdadeira dimensão – imagens que, uma vez reveladas, são inevitavelmente portadoras de sentido. Estes pintores gestuais não só não recusam a livre associação de imagens, como a promovem em termos especificamente picturais. Provenientes da energia impulsiva, o acaso e os *drippings* de Pollock são talvez mais reveladores do que outras obras ditas surrealistas. Em cima do acontecimento ou literalmente na pintura, Pollock

⁹⁷ *Dripping*: consiste em entornar tinta em jacto ou em pequenas gotas sobre uma superfície

sentiu ser possível controlar instintivamente o ritmo vertiginoso do verter da tinta sobre a tela, projectando múltiplas linhas de cor, arabescos sobrepostos, no preenchimento de um espaço contínuo, que se pode prolongar para além dos limites do suporte. A este cheio, complexo e labiríntico, outros pintores, como Degottex e Eurico, viriam a contrapor o vazio libertador representado pela nudez do suporte, onde o menor signo gestual adquire uma expressividade imediata.

O pintor George McNeil resumiu a sua relação com a pintura gestual de De Kooning, Hofmann, Brooks, Kline e Guston, do seguinte modo:

*No momento em que (...) a construção consciente das massas de cor ou a extensão do movimento (...) deixam de forçar o quadro a continuar, eu reajo atacando espontaneamente a estrutura morta através de linhas ou de cores, para a animar ou fazer ressuscitar. Aqui, a intuição trabalha exclusivamente para abalar ou deslocar as relações conhecidas, para que elas balancem num desconhecido que permitirá retrabalhar a tela. Esta maneira espontânea (...) nega, ou deveria negar, as relações conscientemente estabelecidas; ela ajuda a estruturar a elaboração (...) (d)a pintura abstracta. Assim, a tendência consciente, incessante, da expressividade alterna com “destruições” espontâneas, subliminares, que (...) (paradoxalmente) são as fases mais construtivas da pintura.*⁹⁸

A pintura gestual não é senão um “debate” entre o consciente e inconsciente, o conhecido e o desconhecido, o previsível e o imprevisível. Ao fazer corpo com a pintura, o pintor gestual está em condições de poder comunicar esta sensação ao espectador, que a vive como coisa real e como experiência esteticamente válida. Plenamente sentidas, a forma e a cor, revelam o conteúdo original da pintura, que encarna o temperamento do artista.

Os pintores gestuais abstractos americanos foram sensíveis às “improvisações” de Kandinsky, pioneiro do abstraccionismo lírico, autor do *Espiritual na Arte* e professor da Bauhaus, nos anos 20 e 30. Todavia, outros artistas expressionistas abstractos, como De Kooning e Tworkov, enveredaram pelo expressionismo figurativo e matérico de Soutine, pintor judeu, de origem bielorrussa. A importante exposição que lhe foi consagrada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no final dos anos 40, testemunha o grande

⁹⁸ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain / L' expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 99 (nota 17: George McNeil, *Spontaneity, It Is*, nº 3, Inverno 1958 – Primavera 1959, p. 14)

interesse que despertou este pintor na época. Tworkov refere o contributo de Soutine no âmbito do desenvolvimento da pintura gestual⁹⁹ americana:

*É o próprio processo de criação e não apenas a pintura enquanto objecto, que o apaixona. É a negação do profissionalismo. A pintura de Soutine contém o mais feroz dos refúgios no quadro como um fim em si...É concebida para tocar a alma...A composição não tem estudo prévio...resulta da improvisação para exprimir o drama...Esta luta do artista para captar uma sequência de experiências efémeras não existe apenas no método de Soutine; exprime também a sua trágica ansiedade, a sua incessante interrogação acerca do ser e do não-ser, acerca da eclosão e putrefacção, a vida e a morte...exige a unificação simultânea da percepção e da acção...não admitindo retoques...não é uma técnica, mas um processo. É a oposição ao trabalho oficial.*¹⁰⁰ O que Jack Tworkov sugere neste texto é que a pintura demasiado elaborada perde qualidades de espontaneidade e vitalidade. O expressionismo é, antes de mais, uma arte de expressão directa.

Tworkov inseria Soutine na pintura gestual contemporânea pela sua *Impenetrabilidade à análise lógica (...) preenchendo toda a superfície até aos bordos; a maneira extremamente impulsiva como utiliza as cores, geralmente espessas, pesadas e viscosas – e a sensualidade daí resultante, sendo a matéria primordial – em tons profundos e vibrantes. E, enfim, os traços de energia que invadem a superfície. Desta combinação resulta um quadro pleno, compacto, denso, de uma gravidade e de uma grandeza imensas, sem floreios ou decorativismos.*¹⁰¹

⁹⁹ Devemos, no entanto, não esquecer que, antes de Soutine, já Van Gogh, no séc. XIX, foi precursor da pintura gestual. Sendo ambos expressionistas, a intencional deformação figurativa surge de acordo com a pincelada rápida: curta, arredondada e sensual em Van Gogh, larga e mais agressiva em Soutine.

¹⁰⁰ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1, Éditions Carré, 1990, p. 102 (nota 26: Jack Tworkov, *The Wandering Soutine*, *Art News*, XLIX, nº 7, 1ª parte, Novembro 1950, p. 33 e 62)

¹⁰¹ Ibidem (nota 27: Jack Tworkov, *The Wandering Soutine*, p. 32. Tworkov admirava Duchamp porque, como Soutine, pintou quadros “que preenchiam a superfície até aos bordos”. E também devido ao seu espírito dada, da liberdade de expressão que ele conseguia transmitir aos artistas, mas não do seu niilismo. A sua atitude anti-arte instituída não inspirou grande simpatia)



Jack Tworckov (1900-1982):
L.Pa. No. 1, 1961. Guache,
grafite e tinta acrílica. Doação
Woodward Foundation,
Washington, D.C. 1976.56.188



Chaim Soutine: *Boi esfolado*, 1925,
Grenoble, Museu de
pintura e escultura.



Chaim Soutine
(1894, Rússia – 1943,
França): *Woman in
Pink*, 1922, Petit
Palais, Paris.
A pincelada larga
conduz à intencional
deformação da figura.

Foi a partir da compreensão do expressionismo figurativo e distorcido de Van Gogh e de Soutine, acrescido do cubo-expressionismo de Picasso, que, pela via do gesto impulsivo e a consequente fragmentação da imagem, Eurico se tornou sensível ao expressionismo abstracto de De Kooning e de Pollock. O que importa, na sua obra é o acto de desenhar/pintar, pelo que aderiu naturalmente à *action painting* e ao *dripping* de Pollock. Tal como o americano Stuart Davis se abeirou do cubismo sintético do francês Fernand Léger, tornando-o porventura mais decorativo, também o arménio Gorky, radicado na América, criou, a partir do cubismo sintético de Braque, uma variante pessoal de biomorfismo. As naturezas mortas de Gorky, com planos nitidamente definidos, realizadas entre 1928 e 1934, são orgânicas, ambíguas e abstractizantes, próximas de Miró e de Masson. Na fusão da estrutura do cubismo sintético com o biomorfismo surrealista, surgiu a linguagem pessoal do pintor arménio.

Segundo André Masson, há duas correntes inconciliáveis do surrealismo: uma estática e outra dinâmica. A primeira, sendo fixa, hipnótica e onírica, integra o surrealismo figurativo e cenográfico de Dalí, Delvaux, Chirico e Magritte. A segunda exprime a natureza impulsiva e imprevisível do instinto, no surrealismo abstractizante de Masson, Miró, Gorky e Michaux.

Numa carta-prefácio dirigida a Eurico, em 1970¹⁰², Mário Cesariny analisa a situação do surrealismo em Portugal, desde a data em que prefaciou a sua primeira exposição, na Galeria de Março, em 1954. Recorda que, já no seu exílio norte-americano, Breton promovera o surrealismo abstracto, a *arte bruta*, o *informalismo*, a pintura *létrica*, *gestual*, *zen*, *concreta*, *neo-figurativa*, *neo-dada* e interroga-se sobre a fraca repercussão que toda esta vanguarda exerceu na obra da maioria dos pintores surrealistas que, salvo algumas excepções, como aliás ele próprio, além de Wols, Michaux, Masson, Eurico e poucos mais, são raros os que abordam o surrealismo abstracto. Neste processo de solidão, conforme já referimos, o pintor assume o seu *erro próprio*, preconizado por António Maria Lisboa, que também afirma: *a crítica é a forma da nossa permanência*.¹⁰³

O *automatismo psíquico* surrealista revela arquétipos do inconsciente, que a psicanálise ajuda a esclarecer e a fundamentar, nomeadamente através da interpretação dos sonhos. Graças ao contributo das ciências humanas, como a psicologia, a psicanálise e a consequente nova pedagogia, a visão onírica, o imaginário, bem como tudo que se

¹⁰² In catálogo da exposição retrospectiva *Eurico, 1950-1970*. Lisboa, Galeria S. Mamede, 1970

¹⁰³ Lisboa, António Maria, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 (ed. 397, Nov. 95); Capítulo III, *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*), p. 54

Aviso a Tempo por Causa do Tempo:

Declara-se para que se saiba:

1º *Que não apoiamos qualquer partido, grupo, directriz política ou ideologia e que na sua frente apenas nos resta tomar conhecimento: algumas vezes achar bom, outras achar mau. Quanto à nossa própria doutrina, os outros hão-de falar*

2º *que não simpatizando com qualquer organização policial ou militar achamo-las no entanto fruto e elemento exacto e necessário da sociedade – com quem não simpatizamos igualmente.*

3º *que sendo nós indivíduos livres de compromissos políticos permaneceremos em qualquer local com o mesmo à-vontade. Seremos nós os melhores cofres-fortes dos segredos do estado: ignoramo-los*

4º *que sendo individualmente e portanto abjeccionalmente desligados das normas convencionais, temos o máximo regozijo em ver essas mesmas normas nos componentes da sociedade. Assim delas daremos por vezes testemunho e mesmo ensino*

5º *que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento estabelecido (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes*

6º *que a crítica é a forma da nossa permanência*

*Acreditamos que nestes seis pontos fundamentais vão os elementos necessários para que o Estado, os Governos, a Polícia e a Sociedade nos respeitem; nós há muito que nos limitamos neles e neles temos conhecido a maior liberdade. Não se tem do mesmo modo limitado o Estado, a Polícia e a Sociedade e muito menos o seu último reduto: a família. A eles permaneceremos fiéis pois todo o nosso próprio destino e não só parte dele a estes seis pontos andam ligados como homens, como artistas, como poetas e por paradoxo como membros desta sociedade. (in Lisboa, António Maria, *Poesia*, Editora Assírio & Alvim, 1995, Capítulo III, *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, pp. 53, 54)*

enraíza na intensa vida subjectiva do indivíduo adquire uma pertinente actualidade, da qual não nos podemos alhear. Desde muito cedo, Eurico descobre que o surrealismo é um “novo humanismo”, cuja profunda inquietação interior aspira a reabilitar todas as faculdades psíquicas, segundo Breton, a finalidade do surrealismo. Considerando que o *automatismo psíquico* revela o real funcionamento do pensamento, nos seus aspectos mais imediatos e imprevisíveis, tal experiência está na origem da pintura gestual e caligráfica de Eurico que, pelas suas afinidades com o espírito zen, é extremamente depurada, em função do *vazio* representado pela nudez do suporte. Esta arte de expressão directa que, segundo *zen*, não admite correcção nem retoque, é praticada por outros artistas ocidentais que Eurico respeita e admira, como Henri Michaux, André Masson, Jean Degottex, Rothko, Fontana, Yves Klein, Julius Bissier, Miró e Tàpies (*Celebrações do mel*). O *vazio*, assumido por estes artistas, contrapõe-se ao cheio da *action painting* de Pollock, que, como já referimos, se interessou pelo inconsciente colectivo defendido pelo psicanalista Jung.

IV.2.4 – ENCONTROS INTERIORIZADOS: O INFORMALISMO DE HOFMANN, WOLS, MICHAUX E CESARINY; O BIOMORFISMO DE ARSHILE GORKY; O EXPRESSIONISMO ABSTRACTO DE DE KOONING E DE POLLOCK; A PINTURA SINALÉTICA DE TOMLIN, TOBEY, HARTUNG, KLINE, ALAN DAVIE, MATHIEU E TWOMBLY

O período compreendido entre 1957 e 1962 é, na obra de Eurico, um período de transição do surrealismo figurativo para o surrealismo abstracto. Marca a passagem do automatismo psíquico de Masson à *action painting* de Pollock; da figuração longilínea de Giacometti à caligrafia vertical abstracta. É um período acentuadamente experimental, onde o pintor se abeirou do *informalismo*¹⁰⁴ de Hofmann (1880-1966); Wols (1913-1951)

¹⁰⁴ Na arte informal a “forma” é substituída por zonas de matéria pictórica, muito elaboradas, que chegam a criar verdadeiros relêvos nas obras de Millares, Tàpies e Burri. Além dos matéricos, o *informalismo* abrange também a pintura que explora o borrão ou a mancha diluída, como em Michaux, Wols e Mário Cesariny. O informalismo situa-se numa categoria muito vasta. É a “obra aberta”, segundo Umberto Eco, a múltiplas possibilidades e interpretações. Na pintura informalista, as manchas e os signos surgem espontaneamente, sem nenhum significado prévio. A

e Cesariny (1923-2006), do biomorfismo de Arshile Gorky (1904-1948); do expressionismo abstracto de De Kooning (1904-1997) e de Pollock (1912-1956), da pintura sinalética de Tomlin (1889-1953), Tobey (1890-1976), Hartung (1904-1989), Kline (1910-1962), Alan Davie (1920), Mathieu (1921), Twombly (n.1928), Michaux (1899-1984) e Degottex (1918-1988).

Entre os pioneiros do informalismo, destacaram-se os franceses Fautrier (1898-1964) e Dubuffet (1901-1985), os italianos Burri (1915-1995) e Vedova (1919) e o canadiano Riopelle (1923-2002).

Em Espanha, o informalismo atingiu o seu auge nos anos 50, numa geração de artistas onde se destacam Antoni Tàpies (1923) e Millares (1926-1972), que aderiram ao espírito zen.

WOLS (1913-1951)



Wols : Les Voyelles, 1950;
81x60cm. Noisy-le-Roy, Col. Gréty
Wols.

Wols é o pseudónimo que Wolfgang Schultze adoptou em 1937. Nasceu em Berlim, em 1913. Músico, zoólogo, geólogo, etnólogo, fotógrafo e pintor, fixou-se em Paris, desde 1932, onde conheceu Arp e os poetas surrealistas. Nunca se considerou um pintor profissional. A sua pintura viria a ser reconhecida tardiamente, à margem da sua actividade principal, que era a fotografia. Desde 1933, exilado político em Paris e Barcelona, Wols foi preso em 1936, durante alguns meses e internado mais tarde, em 1939, no início da guerra. Realizou numerosos desenhos e aguarelas informais, que

obra é completada posteriormente pelo espectador, que lhe atribui as mais diversas interpretações. Atinge uma dimensão poética ou surreal, quando aceita todas as interpretações, sem se satisfazer com nenhuma.

correspondem a um longo período doloroso, de isolamento forçado. O álcool foi o seu refúgio e o seu único estímulo. Interessando-se também pela filosofia taoísta oriental, Wols é um exemplo de *automatismo psíquico* surrealista, na origem do informalismo abstracto, que revela o inconsciente como região obscura da indiferenciação primordial, onde a fusão dos contrários se manifesta. O *vazio* taoísta revela a plenitude do ser. Para além da mera consciência individual, a pintura automática de Wols visa a unidade do ser difuso e universal, segundo os ensinamentos de Lao-Tseu. Wols considerava a obra de arte como um registo pessoal e intimista de ressonâncias profundas. Concentrado nos movimentos impulsivos e minuciosos da mão, criou um microcosmo visionário e surreal. Finalmente libertado, em 1940, Wols regressou a Paris em 1945, onde, em 1947, expôs delicados desenhos e notáveis pinturas em pequeno formato, que exprimem angústia e desespero. O traço nervoso do pintor tornou-se cada vez mais automático, incidindo sobre manchas informais, e criando estranhas visões fantasmagóricas de minúsculos seres errantes, num ritmo vertiginoso, no microcosmo da sua linguagem pessoalíssima. A visão do “universo escondido no mais pequeno grão de areia” torna-se profundamente inquietante na obra de Wols, constituída por centenas de aguarelas sobre pequenas folhas de papel. Pouca gente reparou na sua exposição em Paris, em 1947, numa época em que Klee era ainda ignorado e Kandinsky, aí radicado desde 1933, era pouco ou nada conhecido. A sua obra, de uma fragilidade comovente e de uma exasperante força interior mereceu a especial atenção do escritor existencialista francês Jean-Paul Sartre, que nela via auto-retratos imaginários¹⁰⁵ do ser em decomposição, que tende a reduzir-se a nada; o ser e o não-ser (o *nada*), tema do seu ensaio filosófico *L'Être et le Néant*. A existência atormentada e inconformista de Wols encontra parentesco espiritual em Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Artaud e outros escritores “malditos”, marginalizados e maltratados pela sociedade. As deploráveis condições de vida afectaram irremediavelmente o estado de saúde do pintor, que morre envenenado, ao comer carne de cavalo estragada, em 1951, com 38 anos de idade.

¹⁰⁵ Sartre, Jean-Paul. Visages prÈcÈdÈ de Portraits Officiels. Avec 4 pointes-sÈches de WOLS. Paris: Pierre Seghers, 1948

MÁRIO CESARINY (1923-2006)



Mário Cesariny: *O operário*, 1947.

Tinta-da-china, guache e aguada s/ papel colado s/ platex; 63x50cm.

Col. Eunice e Carlos Bessa Pereira, Lisboa.

Despintura lacerada, informal e espontânea, de expressão fantasmática, que explora a intervenção do acaso.

Esta pintura participou na 1ª *Exposição de Os Surrealistas*, Lisboa, 1949.



Mário Cesariny: *Aquamoto*, 1976.

Têmpera s/ papel colado em tela; 100x70cm.

Mário Cesariny foi o pintor português que levou mais longe a prática do automatismo psíquico surrealista. A sua poesia e a sua *despintura* foram referências primordiais na obra de Eurico, desde o início. Através da prática do *automatismo psíquico*, Cesariny foi um dos primeiros a assumir o conseqüente surrealismo informal e abstracto, ao mesmo tempo que Michaux e Wols, desde 1947.

O “desregramento dos sentidos” preconizado por Rimbaud, poeta simbolista do séc. XIX, precursor do surrealismo, toca profundamente a poesia e, sobretudo, a *anti-pintura* ou *despintura* de Mário Cesariny.¹⁰⁶

¹⁰⁶ (Ver subcapítulo IV.4.2 – A IMPORTÂNCIA DO PREFIXO *DES*: *DESPINTURAS* E *DESCOLAGENS*)

HOFMANN (1880-1966)



Hans Hofmann: *Cataclysm*, 1945.



Eurico:
Hofmann,
evocação, 2002.
Acrílico s/ cartão
s/ tela;
46x33cm.
Pintura
descontraída e
descomplexada,
que exalta a
vibração
cromática.

Hans Hofmann foi amigo de Matisse, em Paris, antes da I Guerra Mundial. Pintor e professor alemão, em 1915, abriu uma escola de arte em Munique e outra, em 1933, em Nova Iorque, onde exerceu forte influência no desenvolvimento da pintura americana contemporânea. Foi professor de Pollock e de De Kooning, pioneiros do expressionismo abstracto.

A pintura de Hans Hofmann é um exemplo de descomplexidade expressiva, acentuadamente *informalista*, *tachiste*¹⁰⁷ e *fauve*. Eurico descobriu-a no final dos anos 50, quando se interessou pela arte abstracta americana, vindo a referenciar o autor em obras de 2002, que exaltam um vibrante cromatismo, informal e descontraído. Interessou-lhe menos o deliberado confronto entre as elementares formas geométricas e as manchas informais, embora reconheça nessa audácia o aspecto mais original da obra de Hofmann. Em 1976, Eurico Gonçalves escreveu um artigo intitulado *Hans Hofmann, precursor do expressionismo abstracto* (revista Flama, 11-06-76).

¹⁰⁷ A arte informal (não geométrica) abrange aspectos diferenciados: gestualismo, *action painting*, *dripping*, expressionismo abstracto, abstracção lírica, pintura matérica, pintura signico-gestual, espacialismo e *tachismo* (do francês “tache” = mancha)

ARSHILE GORKY (1904-1948)



Arshile Gorky: *Ano após ano*, 1947.
Óleo s/ tela.
Automatismo psíquico surrealista.

André Breton foi particularmente sensível à obra gráfica e plástica de Arshile Gorky, pela autenticidade do seu percurso estético. Reconhecia que, entre os artistas surrealistas, Gorky foi um dos pintores que permaneceu em contacto com a memória orgânica da natureza, não para a imitar, mas para exprimir lembranças de experiências passadas, desejos e vivências. O pintor procurava explorar o jogo ilimitado das analogias e das sensações que a natureza lhe proporcionava *como trampolins...para sondar certos estados de espírito profundos...transcendendo ou reduzindo o conhecido (a signos emblemáticos)*.¹⁰⁸

*...O contorno de “coisas aparentemente discrepantes” é o fio condutor que permite captar inesperadas relações sensoriais entre formas embrionárias ou apenas esboçadas, evocadoras da vida animal e vegetal; formas híbridas, resultantes do que é dado ver, reter, sentir e imaginar, através da memória orgânica, que remonta a recordações remotas da infância, na sua terra natal. (...) Gorky trata a natureza como um criptograma.*¹⁰⁹ Estudioso de Cézanne, Braque, Picasso, Miró e Masson, o artista arménio

¹⁰⁸ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol.1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 65 (nota 22: André Breton, *The Eye Spring Arshile Gorky*, introdução ao catálogo da exposição *Arshile Gorky* na Galeria Julien Levy, Nova Iorque, Março, 1945. William Rubin, em *Arshile Gorky, Surrealism and The New American Painting*, p. 35-36, sublinhava que a aproximação à natureza em Gorky era completamente diferente da de Matta: *Matta começava por espalhar espontaneamente poças de tinta...seguidamente “provocava” a imagem que se tornava cada vez mais específica e explicativa. Por contraste, os desenhos diante da natureza de Gorky, que constituíam o seu ponto de partida, eram mais explicativos do que as obras que deles derivavam...as composições pictóricas destes últimos tornavam-se mais abstractas, menos literárias.*

¹⁰⁹ Criptograma: cripto=oculto; grama=sinal→sinal oculto, enigmático

*depressa compreendeu e superou essas afinidades, em favor de um estilo gráfico muito pessoal ...*¹¹⁰

Os artistas norte-americanos assimilaram facilmente o biomorfismo dinâmico de Masson e de Gorky. Evocando Miró, mas porventura mais solto e dinâmico na prática do *automatisme psíquico*, Arshile Gorky liberta-se para adquirir a sua identidade. O desenho desenvolve a precisão do traço e do tacto. *...pintar não é mais do que desenhar com tinta. Era sua convicção que quem não sabe desenhar, não sabe pintar...*¹¹¹

As livres improvisações de Gorky, como *Ano Após Ano*, 1947, eram novas e radicais. Gorky era um homem de síntese e de transição, uma personalidade decisiva e *vital no casamento da abstracção com o surrealismo. Algo de novo podia nascer destes dois extremos, e o trabalho de Gorky contribui em parte para o provar.*¹¹²

Na confluência de culturas, entre o antigo e o novo mundo, entre o próximo Oriente, a Europa e a América, entre a tradição e a modernidade, o *automatisme psíquico* de Gorky encoraja-o a *aceitar as suas mais secretas garatujas como algo vital. As suas fantasias legitimavam-se; descobria que a fusão de sentimentos era a verdadeira fonte da sua personalidade; aquilo que acreditava ser o seu trabalho não era senão um exercício; o que apenas considerara um jogo era afinal o que estava mais perto da sua arte.*¹¹³

Nem europeu, nem americano, este pintor arménio, fixado nos Estados Unidos, reinventa um sistema de signos que, com alguma influência europeia, reabilita arquétipos ancestrais, na imagética contemporânea, simultaneamente moderna e “primitiva”. O surrealismo orgânico de Arshile Gorky reafirma as suas raízes culturais, de forma inovadora e emblemática. O seu modo de agir coincide com o de existir. Através da obra compreendemos o sentido profundo do surrealismo, ao valorizar o signo como prolongamento exterior da interioridade do artista, segundo a pulsão da própria vida. A memória e a emoção do pintor devolvem-nos uma pintura lírica e enigmática, preenchida de motivos ambíguos, que se prestam a múltiplas interpretações, numa atmosfera propícia ao sonho. Entre a figuração e a abstracção,

¹¹⁰ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, Edições Quasi, Famalicão, 2005, pp. 133, 134, 136

¹¹¹ Ibidem

¹¹² Sandler, Irving, *Le Triomphe de L'Art Americain / L' expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 68 (nota 29)

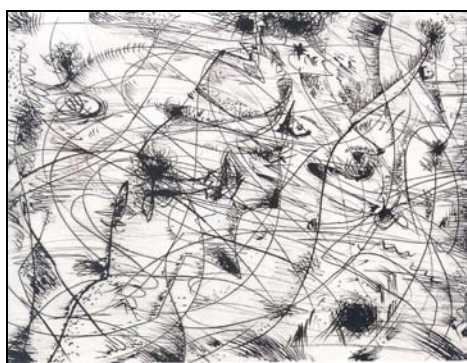
¹¹³ Idem p. 64 (nota 17 : Julien Levy, prefácio do livro de William C. Seitz, *Arshile Gorky*, p. 8)

o seu traço incisivo gera formas angulosas, curvilíneas e fluentes, umas em função das outras. A linha fina, traçada a pincel, o traço preto do pastel e a mancha colorida contribuem para a elaboração de um biomorfismo *híbrido*, referido por Breton, que surpreende pela ritmicidade e vibração cromática. Os símbolos híbridos de Gorky divergem dos símbolos ideográficos de Miró.

A “regra” de Gorky era a de trabalhar por *séries*. Em vez de “sobrepintar” a mesma tela, desenvolvia o tema através de uma sucessão de quadros que mantinham a frescura inicial, proveniente do inconsciente. Cada traço e cada *nuance* são sentidos pelo seu valor expressivo e pela sua função estrutural.

Tendo assimilado o surrealismo de Breton, Miró, André Masson e Max Ernst, a pintura de Gorky devolve-nos uma linguagem poética e visual, cujos signos adquirem significado no próprio momento de execução. *A inocência primordial e o drama existencial levaram-no a cultivar o requinte da arte suprema, na recuperação da imagem paradisíaca, associada à da terra fértil, trabalhada pelo arado. Segundo a tradição arménia, o arado é fonte de vida e poesia. O arado possuía para Gorky um significado tão profundo que o pintor chegou a exprimir o desejo de que a sua pedra tumular fosse um arado. Ele próprio fez com as suas mãos pequenas esculturas em madeira, que são réplicas dos arados arménios, que tanto o fascinaram na infância....*¹¹⁴

ANDRÉ MASSON (1896-1987)



André Masson: *Violação*, 1941. Desenho automático. Ponta seca; 30,8x40,6 cm.

O surrealista francês André Masson exerceu forte influência na pintura de Pollock. O *automatismo psíquico* puro, a rapidez do traço, a espontaneidade da mancha e a

¹¹⁴ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 135

intervenção do acaso são as principais características da pintura de Masson e de Pollock. Mas, enquanto a pintura biomórfica e sinalética de Masson se desenvolve no pequeno e médio formato, à escala do movimento curto do próprio pulso, à maneira europeia, a *action painting* de Pollock, como em geral a pintura americana, desenvolve-se em grande escala, através do movimento expansivo e amplo de todo o corpo.

*...Masson desenha-pinta segundo o ritmo acelerado do automatismo psíquico do seu gesto caligráfico, traçando garatujas e signos, que estão na origem de imprevisíveis imagens latentes. A rapidez de execução leva-o a reagir espontaneamente ao menor acidente, aceitando a intervenção do acaso como uma auto-provocação, que põe à prova a vocação expressiva do próprio material. A imagem resultante é fugidia, esquiva e ambígua, porque gerada pelo movimento do gesto impulsivo. Fugidias e errantes são também as figuras-signos das caligrafias a tinta-da-china de Michaux.*¹¹⁵

POLLOCK (1912-1956)



Jackson Pollock: *Luz branca*, 1954;
1,225x0, 97m.

Inicialmente atraído pelo realismo violento e distorcido, à escala monumental, dos muralistas mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros e pelo expressionismo cubista de Picasso, o pintor americano Pollock foi particularmente sensível à influência do

¹¹⁵ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 136

surrealismo de André Masson, Miró, Matta e Gorky. Conheceu, quase simultaneamente, a pintura surrealista e a pintura ritualista sobre areia dos índios do Oeste americano, na costa do Pacífico. A importância dessa descoberta está talvez na origem da *action painting* e do *dripping*, técnicas que consistem em lançar jactos e salpicos de tinta directamente sobre uma grande tela estendida no chão. Através do movimento largo e impulsivo do corpo, o pintor desenha com a própria cor, ao traçar múltiplos arabescos de ritmo convulsivo, num espaço contínuo e sem fronteiras.¹¹⁶ O *automatismo psíquico* revela arquétipos universais do inconsciente colectivo, que se manifestam na actividade humana mais espontânea. Na origem da *action painting* de Pollock, o *automatismo psíquico* é inteiramente assumido no acto de pintar, que, sendo contínuo, transmite a sensação de nunca acabar.

A minha pintura não tem começo nem fim, declarou Pollock em 1951.¹¹⁷

Quando estou na pintura, tudo me parece claro, acrescentou o pintor, para exprimir a intensidade com que se projectava no acto de pintar.¹¹⁸

No final dos anos 30, em Nova Iorque, foi aluno do surrealista chileno Matta e do informalista “fauve” alemão Hofmann, por seu turno discípulo de Kandinsky, pioneiro do abstraccionismo. O seu desejo de libertação leva-o a adoptar técnicas e materiais adequados, como ele próprio explica: “A maior parte da tinta que uso é líquida, fluida...os pincéis são utilizados como varas e não tocam a superfície...Consigo ficar mais livre...e movimentar-me...mais facilmente...para ser possível controlar mais completamente o correr da tinta”....¹¹⁹ A pintura gestual exige “a autenticidade na espontaneidade”, *segundo um velho princípio chinês*.¹²⁰ A pintura gestual e caligráfica de Eurico, sendo sensível ao *dripping* e aos aspectos espontâneos e imprevisíveis da *action painting* de Pollock, explora, tal como o pintor americano, a intervenção do acaso, mas, em vez de optar pelo cheio labiríntico, contínuo e infinitamente complexo, o pintor português, pelo contrário, opta pelo vazio do suporte, onde o menor signo adquire uma expressividade imediata. Numa perspectiva zen, já Yves Klein dizia a Arman: *Tu fazes o cheio. Eu faço o*

¹¹⁶ Para o efeito, Pollock utilizou latas esburacadas e o pincel carregado de tinta, sacudido a uma certa distância

¹¹⁷ Gonçalves, Eurico, *O Surrealismo de Pollock*, Diário Popular (6-09-79)

¹¹⁸ Idem

¹¹⁹ Idem

¹²⁰ Idem

vazio.¹²¹ O *vazio* é representado pela monocromia, no caso de Yves Klein, e pela nudez do suporte, nos casos de Jean Degottex e Eurico, que contrapõem o *vazio* libertador ao cheio asfixiante e opressor.

DE KOONING (1904-1997)



Willem de Kooning: *Mulher I*, 1950-1952, Nova Iorque, Museu de Arte Moderna. Na fronteira da figuração-abstracção, é determinante a intenção do artista que, em fase posterior, chegará à abstracção, sem perda da energia e vitalidade do gesto.



Willem De Kooning: *Excavation*, 1950. Expressionismo Abstracto. Transição da figuração fragmentada para a abstracção deliberada.

Ao conhecer a pintura de De Kooning, no final dos anos 50, Eurico compreendeu que a autonomia expressiva da pintura dispensava o referente figurativo, para se afirmar mais amplamente no expressionismo abstracto. A violência agressiva do expressionismo gestual da série *Mulheres* de De Kooning é marcada pela impetuosidade da trinch e da espátula em largas manchas sobrepostas e seccionadas, destruindo parcialmente os contornos. A ritmicidade tensa e expansiva da composição advém do conhecimento do

¹²¹ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 28

cubismo expressionista de Picasso, que De Kooning assimilou e, de certo modo, ultrapassou, ao ponto de não recear a transição da figuração fragmentada para a abstracção deliberada. Se é um facto que Picasso assumiu a figuração cubo-expressionista com inegável audácia, não atingiu porém a liberdade de expressão de De Kooning, menos constrangida pelos preconceitos formais do grande pintor catalão. Na fronteira da figuração-abstracção, é determinante a intenção do artista. Picasso nunca aceitou o abstraccionismo mais radical por considerar que a pintura não pode deixar de representar, por muito transfigurada que seja. De ritmo tenso, expansivo e orgânico, o expressionismo abstracto de De Kooning coaduna-se, por vezes, com a técnica mista, que recorre à pintura, recorte e colagem. Técnica mobilizadora do *automatismo psíquico*, à qual o surrealismo de Eurico foi especialmente sensível, na transição da figura para o signo abstracto, no final dos anos 50. Em 1951, o pintor holandês, radicado na América, declarava: *A pintura não é apenas aquilo que a retina capta, mas o que existe por detrás e por dentro. Não importa apenas abstrair, reduzindo a pintura à linha, à forma, ou à cor. Eu pinto assim porque esta forma de pintar me permite expressar o drama, a cólera, a dor, o amor, (...); as minhas ideias e as minhas emoções passam para o espaço pictórico e projectam-se nos olhos do espectador. E, mesmo que ele as sinta de forma diferente, não tem qualquer importância, pois a pintura possui, antes de mais, uma integridade e uma intensidade próprias.*¹²²

Tal declaração evoca a do grupo CoBrA: *Um quadro já não é mais uma construção de cores e de linhas, mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano ou tudo isso.*¹²³ Esta convergência acentua a exasperação do expressionismo abstracto de De Kooning,

¹²² Sandler, Irving, *Le Triomphe de L' Art Americain / l' expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 96 (nota 3: Willem De Kooning, *The New York Times*, 21 Janeiro 1951, secção 6, p. 17. De Kooning, *What Abstract Art Means to Me*, *Museum of Modern Art Bulletin*, XVIII, nº 3, Primavera 1951, pp. 5-6. De Kooning desprezava os estetas puristas porque rejeitavam a noção de conteúdo. Afirmava que através de toda a sua história *A arte é tudo o que está por dentro – e não qualquer coisa apenas visível. É ao estado de espírito do artista que se deve a sensação abstracta, não visível e indefinível, que é a estética da obra (...)* O pintor tem de passar por muitas experiências para chegar ao abstracto ou ao nada. Trata-se da experiência da vida...mas, de repente, na famosa viragem do século, um punhado de pessoas pensou que se podia inventar uma estética à priori...Para elas, a questão não se colocava no que se podia pintar, mas no que não se podia pintar...Foi então que se inventou que o conteúdo era qualquer coisa não necessária...O aspecto do “nada” da pintura...E com a sua mentalidade racionalista, generalizaram com círculos e quadrados. Eram demasiado inocentes para acreditarem que “qualquer coisa existia” “apesar de” e não “porque”, e que esta qualquer coisa era a única que contava verdadeiramente...qualquer coisa não mensurável, e que foi perdida por quererem torná-la mensurável.

¹²³ Rowell, Margit, *La Peinture Le Geste L'Action*. Paris: Éditions Klincksieck, , 1972, pp. 76-77

do qual se abeira Eurico em 1966, em Paris. O pintor realiza uma série de pinturas densas e complexas, que evocam De Kooning pela agressividade da mancha gestual e contraste cromático. A expansão do gestualismo acumulativo, de ritmo convulsivo preenche quase toda a superfície. É a expressão do *cheio*, que se opõe ao *vazio*.

A beleza será convulsiva ou não será beleza – André Breton¹²⁴



Eurico: 20-04-66B;1966;
acrílico s / papel colado em
tela; 106x75cm.
Col. Fundação Cupertino de
Miranda, Centro de Estudos
do Surrealismo.
Pintura gestual
expressionista abstracta.



Eurico: Pintura gestual
expressionista abstracta, 1966.
Acrílico s/ papel; 106x75cm.
Foto do pintor Jorge Martins, Paris,
1966. Arquivo de E.G.

Consciente do drama existencial do expressionismo abstracto, Eurico conseguiu superá-lo pela via do espírito zen, que o conduziu à depuração mais radical, através do *vazio*

¹²⁴ Declarou André Breton no final do seu romance *Nadja*

libertador. No mesmo ano, 1966, realiza outra série muito mais depurada de gesto vertical de inspiração zen, intitulada *Põe quanto és no mínimo que fazes*, em homenagem a Ricardo Reis.

Do expressionismo abstracto o pintor aproveita a liberdade do gesto à escala do corpo que o projecta. Do antropomorfismo transita para a pintura gestual caligráfica, onde o sinal gráfico precede o seu significado, *aparentando-se, no modo de formar, com o sinal da escrita oriental*.¹²⁵

TOMLIN (1889-1953)



Bradley Walker Tomlin:
Número 10-1953; 1,829x2,
593m.

A arte abstracta corre o risco de ser repetitiva, referindo-se ao modo como desenvolve e aprofunda uma linguagem pessoal, reveladora de arquétipos do inconsciente que persistem como signos.

Pintor americano, Tomlin visitou Paris, em 1923, onde estudou durante alguns meses.

Até cerca de 1945, abeirou-se do cubismo. Posteriormente, evoluiu para uma pintura de repetitivos signos caligráficos, que preenchem toda a superfície da tela. Signos pintados com barras brancas, justapostas e sobrepostas, formando uma grelha labiríntica, que evoca, a uma escala mais reduzida, as “escritas brancas” de Mark Tobey.

¹²⁵ Chicó, Sílvia, “Eurico Gonçalves e a exploração surrealista do acaso”, Diário de Notícias – 3º Caderno / Cultura (15-5-80)

TWOMBLY (n.1928)



Cy Twombly: *Os Italianos*, 1961. Óleo, caneta, lápis e pastel s/ lona; 199,5x259,6 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Em telas brancas de grandes dimensões, inscreve-se o subtil grafittismo impulsivo e informal de Twombly, pintor americano, cuja obra encontra afinidades com as grandes telas brancas da pintura-escrita livre de Eurico, datadas de 1987-1988.¹²⁶

A pintura de Twombly é uma espécie de escrita livre muito próxima dos *grafitti*; a pura expressão gráfico/pictórica de informais signos espontâneos, que evocam, por vezes, a garatuja infantil.

FRANZ KLINE (1910-1962)



Franz Kline: *Inicial*, 1959; 2,55x1, 97m

Embora se costume associar a pintura a preto e branco de Kline à caligrafia japonesa, os seus signos negros sobre fundo branco, evidenciam uma estrutura mais rígida e

¹²⁶ Ver capítulo IV.6 – 1987-2007: PINTURA-ESCRITA LIVRE

construtiva do que as caligrafias orientais, mais ágeis e leves. O próprio pintor rejeitou tal comparação, dado que não só trabalhou com tinta preta sobre branco, como também com tinta branca sobre preto. O seu método de trabalho, que consistia em realizar uma série de telas ao mesmo tempo, durante semanas ou meses, não é comparável com a execução rápida de um desenho a tinta-da-china preta sobre papel branco.

*A ideia oriental de espaço é um espaço infinito; não é um espaço pintado, e o nosso é (...) Caligrafia é escrita, e eu não estou a escrever. As pessoas às vezes pensam que eu pego numa tela branca e pinto um símbolo preto sobre ela, mas isso não é verdade. Pinto o branco assim como o preto, e o branco é igualmente importante.*¹²⁷

Esta necessidade de pintar a preto e branco sobre papel ou tela sentiu-a também Eurico, nos anos 60, quando, em Paris pretendeu realizar *pintura-pintura*, não longe da proposta de Kline. Também ele pintou o fundo branco, e, enquanto húmido, aí interveio com tinta preta que, parcialmente diluída, originou subtis variações de cinzentos e negros, na concepção de signos estruturais, acentuados com grafismos a pastel de óleo, sugerindo dois ritmos simultâneos: um mais lento (o da mancha negra e acinzentada) e outro mais rápido (o do grafismo). Esta pesquisa prolongou-se por várias décadas, até à actualidade. *O problema é que uma pessoa que quer explorar a pintura, naturalmente reflecte: “como posso ser mais expressivo na minha obra? Então, as formas desenvolvem-se.*¹²⁸

Kline inspirou-se nas vigas e nos trilhos de ferrovias, andaimes e pontes em construção de Nova Iorque. A sua vinculação ao expressionismo abstracto americano evidencia-se na energia do seu gesto estrutural. A pintura a preto, branco e cinza, de estruturais signos gigantescos, evoca a pintura de grandes dimensões com densas barras negras espatuladas e sobrepostas do francês Soulages. Tanto um como o outro não dispensam o referente, embora diluído, que motiva a concepção das respectivas obras. A pintura a negro, mais compacta e matérica de Soulages, faz-nos pensar na poluição dos grandes centros industrializados. Ambos os pintores assumem uma arte vincadamente ocidental, que se preocupa fundamentalmente com os valores estruturais e estéticos da composição. Enquanto a maioria dos pintores expressionistas abstractos americanos se preocupam com o preenchimento total da tela, através da acumulação de elementos, a pintura gestual e caligráfica, extremamente depurada, de Eurico Gonçalves adquire, pelo

¹²⁷ Entrevista de Kline, 1962 (in Hess, Barbara, *Expressionismo Abstracto*. Colónia: Taschen, 2005, p. 84)

¹²⁸ Ibidem

contrário, uma grande serenidade expressiva na articulação de signos, que evidenciam o vazio do suporte, em oposição ao cheio dominante na arte ocidental.

ALAN DAVIE (1920)



Alan Davie: *Heavenly Bridge nº 3*, 1960.
Óleo s/ tela; 101x122cm.

Poeta e músico, antes de ser pintor, o escocês Alan Davie descobre na música de Jazz a natureza impulsiva do homem, que se revela espontaneamente no momento da execução.

Pouco pintores passam tão naturalmente do gesto ao signo e do signo à figura pura. Autor de uma *pictografia* muito próxima da arte popular e das artes ditas primitivas, o pintor escocês, frequentemente citado por Eurico, incita-nos a ...apreender qualquer imagem que se apresente e reagir espontaneamente, sem perder tempo com raciocínios e interrogações. A imagem plástica destruir-se-á a si mesma, se não houver lugar para ela.¹²⁹

Na sua paleta predominam vermelhos, laranjas, amarelos, roxos, azuis, pretos, brancos e castanhos, que se conjugam com cintilantes figuras-signos, como luas, sóis, estrelas, flores, corações, máscaras, animais, *phalus*, seres embrionários de uma simbologia neo-primitiva.

Ao sentir o fluxo e o refluxo da energia vital, a arte de Alan Davie realiza-se com clareza e sem esforço, num estado de descontração, que lhe proporciona o prazer de pintar.

...Segundo Zen na arte do tiro-ao-arco, quando o atirador chega ao ponto de compreender que não é disparar o tiro o que mais importa, mas deixar o tiro disparar por si, como um fruto maduro que se solta da árvore, ele está, enfim, na posse de um grande

¹²⁹ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp.106,107

segredo, o de um comportamento humano extremamente lúcido. De modo algo semelhante, a arte do deixar acontecer, assumida, no Ocidente, por Alan Davie, Pollock, André Masson e outros artistas, baseia-se numa idêntica desconstracção física e disponibilidade espiritual, que permite captar o sentido imediato e total da vida (...). “Perdemos o contacto com o conhecimento que tinham os chamados povos primitivos” – diz Alan Davie (...). “A arte (...) deve falar sobre o milagre da criação, da vida que é mágica (...). Nos tempos primitivos, havia pessoas que possuíam um incrível sentido da magia contida na natureza (...) Seja nos aborígenes da Austrália, seja nos monumentos celtas, encontramos sempre círculos concêntricos, espirais (...) todas essas coisas que faço instintivamente”.

Ao inventar uma pintura sem ideias preconcebidas, Alan Davie aproximou-se do espírito zen. “A descoberta do zen foi uma confirmação daquilo que tinha aprendido por mim mesmo”...¹³⁰

HARTUNG (1904 -1989)



Hartung: T. 1936-10-73x92.
Óleo s/ tela.

Pintor franco-alemão, Hartung estudou na Alemanha, onde conheceu Kandinsky. Em Paris, em 1926, sofreu influência do cubismo e do fauvismo. No final dos anos 30 atingiu a plenitude do seu estilo, que se caracteriza por um gestualismo impulsivo, onde prevalecem o negro, o branco, o azul e o amarelo, de uma paleta restrita e austera. É um dos principais impulsionadores da pintura gestual abstracta, informal.

O informalismo é um movimento artístico europeu do final dos anos 40, que utiliza uma linguagem abstracta e neofigurativa, não geométrica, onde a textura dos materiais

¹³⁰ Idem, pp. 107,108,109

desempenha papel decisivo. O termo é da autoria do crítico francês Michel Tapié, a propósito das obras de Dubuffet, Fautrier, Wols, Michaux, Tàpies, Millares, Burri, Hartung, Mathieu e outros.

No informalismo integram-se várias tendências como a gestual, a matéria, a tachista e a espacialista. Recorre a técnicas e materiais que exploram o acaso e o improviso. A sua base ideológica vincula-se, por vezes, ao existencialismo.¹³¹

GEORGES MATHIEU (1921)



Georges Mathieu: *Les Capétiens*, 1954; 2,95x6m. Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

Desde o final dos anos 40, a pintura do francês Georges Mathieu revela sinais acumulativos e estereotipados, derivados da prática repetitiva, em composições bem dominadas. Estruturada e realizada com muita rapidez, esta pintura desenvolve-se numa espécie de estado de transe, com notável capacidade de improvisação. Mathieu pinta directamente com a trincha, o tubo de tinta e o pincel fino, conjugando a vibração do grafismo nervoso e agitado com manchas de tinta que salpicam a tela de grandes dimensões. Sobressaem a energia, o estilo e a amplitude da sua linguagem gestual, vocacionada para criar signos, ao ponto de André Malraux o ter considerado um calígrafo ocidental.¹³²

¹³¹ *Existencialismo: modo de filosofar que põe o primado do existir *sobre a essência e toma como objecto a análise da existência humana na sua realidade concreta e vivida: o existencialismo ensina-nos que há modos de ver a realidade que não se podem reduzir completamente às explicações científicas.* (Wahl.). Aplica-se o termo às doutrinas de Jaspers e de Sartre

*Esse termo implica, muitas vezes, ideia de experiência concreta e plenamente consciente do “existente” humano, op. quer à atitude teórica e abstracta, quer à trivialidade da vida quotidiana... (in Cuvillier, Armand, *Vocabulário de Filosofia*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973, p. 79)

¹³² (In Mathieu, Georges, *L'abstraction prophétique*. Paris: Gallimard, 1984) [ISBN 2-07-035475-X.]

*Senhor de um estilo próprio (...) Mathieu acredita (...) no sentido profético (da) abstracção lírica, que defende com pertinente lucidez em entrevistas e em textos e livros publicados da sua autoria.*¹³³

Admirador de Wols e Hartung nos anos 40, criador do *tachisme* e do *tubisme*, Mathieu, isolado em Paris, em 1945-46, teve consciência de elaborar uma linguagem absolutamente nova na abstracção livre. Em 1947, organizou a 1ª exposição de artistas abstractos líricos. A rapidez da execução gestual, a não premeditação e o êxtase são as três condições que, segundo Mathieu, tornam possível a revelação.

Pintar em público é um risco. Talvez por isso, Mathieu gosta de pintar ao vivo, como também gosta de estar vários meses a preparar-se para pintar uma tela de grandes dimensões, em muito pouco tempo. Para ele, não há telas falhadas, porque se eventualmente falha, acaba por pintar outra por cima desse excelente suporte.

Na pintura de Mathieu, há uma espécie de hierarquia na utilização dos materiais. Sobre a tela branca, ou sobre um fundo uniformemente pintado, o pintor começa por utilizar largas trinchas, antes de recorrer aos pincéis finos e ao grafismo directo do tubo de tinta. Interrompe, por vezes, a execução para recuar e ver o desenvolvimento global da pintura. É a percepção do todo que comanda o sentido imediato da composição, que oscila entre a espontaneidade e o controlo do gesto.

*Quando Malraux falou de caligrafia a meu propósito, ele associou a minha pintura às caligrafias extremo-orientais, muito mais que às caligrafias ocidentais. Ora, as caligrafias extremo orientais são cursivas, e é justamente neste aspecto que se pode encontrar algum parentesco com a minha caligrafia – declarou Mathieu, numa longa entrevista.*¹³⁴

Como assinalou Henri Michaux ao observar, no Japão, a maneira como os mestres calígrafos orientais traçam directamente a pincel sinais de oito ou dez metros de comprimento, em alguns segundos, é muito semelhante à maneira como Mathieu pinta, com a diferença de que para os orientais a pintura-escrita é literatura, embora aberta a uma grande liberdade de expressão e de interpretação.¹³⁵ No caso de Mathieu, a relação

¹³³ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 80

¹³⁴ Entrevista *Cem Perguntas*, Georges Mathieu / Alain Bosquet (in Mathieu, Georges, *L' abstraction prophétique*. Paris: Gallimard, 1984, p. 42). Nesta mesma entrevista, Mathieu volta a referir Malraux, que o considerou o primeiro calígrafo ocidental, (p. 61)

¹³⁵ Idem

sinal-significado surge invertida, isto é, o sinal antecede a sua significação e não o contrário, pelo que não há qualquer referente previamente definido.

Na pintura caligráfica de Mathieu, há um sentido estrutural do gesto como há também em Hartung, Degottex, Eurico e outros pintores gestuais concentrados sobre a expressividade específica do seu próprio gesto, em função do suporte onde se inscreve.

Nenhuma imagem, nenhuma ideia prévia motiva a pintura gestual mais pura, que parte do nada, representado pela nudez do suporte, onde o primeiro gesto é quase sempre arbitrário, ligado implacavelmente ao segundo gesto e assim sucessivamente, numa inter-relação dinâmica, complexa e expressiva.

No caso de Mathieu, a pintura resulta da acumulação de gestos inter-relacionáveis. Por muito complexa que seja, suscita emoção, *élan* vital e energia, além de promover a consequente reflexão. O pintor reconhece que as suas telas mais conseguidas são as que exprimem o máximo com o mínimo de meios.

IV. 3 – DESDE 1962: “DÁDÁ-ZEN / PINTURA-ESCRITA”

Ocidente/Oriente

A “inocência primordial” e o “grau zero” do conhecimento; a atitude vitalista *dada* e a sageza do budismo-zen; o *automatismo psíquico* surrealista na origem da pintura gestual caligráfica abstracta. O *vazio* representado pela nudez do suporte, nas caligrafias verticais a pincel bambu e tinta-da-china sobre papel e nas pinturas gestuais caligráficas, a acrílico sobre papel e sobre tela, extremamente depuradas, de inspiração zen.

Entre Janeiro de 1966 a Agosto de 1967, Eurico é bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, onde frequentou, na Sorbonne, os cursos de Psicologia da Arte, pelo Prof. René Huyghe, e de Sociologia da Arte, pelo Prof. Pierre Francastel.

Encontro com o orientador artístico Jean Degottex, pintor gestual próximo do espírito zen, prefaciado por André Breton, que o reconheceu como pintor surrealista abstracto.

Desde o início dos anos 60, Eurico publica artigos de divulgação de arte contemporânea, estudos sobre a expressão livre da criança, o dadaísmo, o zen e a pintura-escrita.

IV.3.1 – 1966 -1967-1968: EURICO EM PARIS. ENCONTRO COM JEAN DEGOTTEx. PINTURA-ESCRITA DE INSPIRAÇÃO ZEN

Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1966 e 1967, em Paris, Eurico frequentou os cursos de Psicologia e de Sociologia da Arte, orientados respectivamente pelos Professores René Huyghe e Pierre Francastel, na Sorbonne. O encontro pessoal com Jean Degottex, seu orientador artístico, intensificou a sua crença¹²⁵ no surrealismo abstracto.

Habitando nos arredores de Paris, em S.t Cloud, Eurico conviveu com artistas portugueses aí radicados, como José Escada, Gonçalo Duarte, Eduardo Luiz, Lurdes Castro, René Bértholo, Henrique Manuel, Pedro Morais, Jorge Martins (que lhe fotografava as obras que ia realizando), entre outros artistas e intelectuais portugueses no exílio.

Em Paris, ficaria definitivamente Gonçalo Duarte (Lisboa, 1935 - Paris, 1986), o mais solitário e incompreendido, que não teve o sucesso nem o reconhecimento público dos seus companheiros de geração. Foi, no entanto, o que mais se aproximou do surrealismo desde os anos 50, quando frequentava o café Gelo, no Rossio, em Lisboa. Aí se relacionou com poetas e pintores surrealistas como Mário Cesariny, João Rodrigues, Eurico, Ernesto Sampaio e Manuel D' Assumpção, com quem realizou “cadavres-exquis” gráficos e literários.

Acompanhando de perto o trajecto estético de Gonçalo Duarte, colega do liceu, desde a adolescência, Eurico recorda a influência que nele exerceu, inicialmente, o expressionismo gráfico de Toulouse-Lautrec e de Picasso, e, posteriormente, de Paul Klee, na fronteira da figuração-abstracção. Gonçalo viria a assumir uma *nova figuração* surrealizante, centrada em temas obsessivos, como mitos, catástrofes e tragédias, nomeadamente a *história trágico- marítima* dos portugueses e a *batalha de Alcácer Quibir*, onde o pintor enaltece a derrota. Aliás, é a tragédia que verdadeiramente inspira toda a sua obra.

Encontrando-se regularmente com o velho amigo em Paris, onde morreu, Eurico é testemunha da solidão e da incompreensão a que foi votado. A sua obra foi sempre maltratada, acabando por se dispersar nas mãos de amigos, coleccionadores e *marchands*. Hoje, um número significativo de desenhos de Gonçalo Duarte, doados por

¹²⁵ Crença, sinónimo de convicção interior, no caso de Eurico

Eurico Gonçalves, está integrado na Coleção do Centro de Estudos Surrealistas da Fundação Cupertino de Miranda, em Famalicão.

Quase todos os artistas portugueses do Grupo KWY¹²⁶ começaram pelo informalismo gestual abstracto, antes de enveredarem pela “nova figuração narrativa” e outras tendências estéticas. Refiram-se os retratos emblemáticos dos Reis de Portugal, pintados por Costa Pinheiro; as figuras-signos simétricas, desenhadas, pintadas e/ou recortadas em relevo por José Escada; o “letrismo” de João Vieira; os objectos e as sombras projectadas de Lurdes Castro; os brinquedos mecânicos de René Bértholo e a “nova figuração narrativa” de René e de Gonçalo Duarte, por vezes, numa perspectiva surrealizante.

Na pintura de Gonçalo Duarte, *o cromatismo forte joga com a dureza dos contornos das formas que tendem a fechar-se e a definir-se como objectos esquemáticos e como corpos sensuais, arredondados e pontiagudos, plasmados no plano frontal do suporte (...) os objectos envelhecidos, deteriorados, acidentados, rejeitados pelo quotidiano, ressurgem em novos contextos, com inesperada e surpreendente dimensão poética. É o detrito ou o que se deita fora que verdadeiramente atrai e estimula a imagética do pintor.*¹²⁷ A sua necessidade de definição, em termos gráficos e cromáticos, não divergia muito da linguagem plástica de Eurico, que evoluiu no sentido de abrir as formas num espaço ilimitado, onde as figuras se reduzem a signos de puras caligrafias abstractas. Digamos que Gonçalo Duarte permaneceu intencionalmente vinculado à figuração distorcida e metamorfoseada, que não deixa de acentuar o seu conteúdo teatral e narrativo, de forte expressividade. Nesta perspectiva, não surpreende que a sua “nova-figuração” eminentemente lírica e surreal não tivesse sido considerada no âmbito do *nouveau réalisme* parisiense.

O crítico de arte francês Pierre Restany incluiu no *nouveau réalisme* (termo que criou em 1960), as *embalagens* de Christo, os objectos e as sombras projectadas de Lurdes Castro e os brinquedos mecânicos de René Bértholo, artistas do KWY, que figuraram ao lado das máquinas lúdicas de Tinguely, as *acumulações* de Arman, as *compressões* de Cesar, as monocromias de Yves Klein e de outros artistas europeus, que antecederam a

¹²⁶ O Grupo KWY (letras que não fazem parte do alfabeto português, em alusão a uma situação de exílio, por razões políticas e culturais) no final dos anos 50, era constituído por Gonçalo Duarte, René Bértholo, Lurdes Castro, José Escada, João Vieira e Costa Pinheiro, que expuseram em Munique e em Paris, com o alemão Voss e o búlgaro Christo, que se notabilizou pelas suas embalagens e intervenções na Natureza (*Land Art*). Em 1960 expuseram na SNBA, em Lisboa.

¹²⁷ Gonçalves, Eurico, prefácio para a exposição retrospectiva “Gonçalo Duarte, pintor da realidade destróçada”, Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, Maio, 05

pop arte norte americana de Rauschenberg, Jasper Johns e outros, cujas obras se integram na civilização urbana, industrial e publicitária, na promoção dos mitos efémeros do mercado, da moda, da política, do desporto e da arte comercial (música rock, canção ligeira, teatro de revista, cinema e publicidade).

No início da sua bolsa de estudo em Paris, em 1966, Eurico abordou a *action painting* e o expressionismo abstracto, próximo de Pollock e de De Kooning, numa fase de transição muito curta e experimental, que lhe permitiu, através da expansão do gesto impulsivo, maior contacto físico com a própria pintura. Depressa sentiu a necessidade de superar o cheio em favor do *vazio* mais depurado, capaz de exprimir o máximo com o mínimo de meios.

O expressionismo abstracto de Pollock e de De Kooning parte do antropomorfismo, que se dilui na *action painting* onde a expansão gestual de ritmo orgânico invade todo o espaço de modo acumulativo ou cheio. É a antítese do conceito oriental do espaço *vazio*. Da ritmicidade convulsiva de múltiplas manchas informais e sobrepostas, Eurico assumiu a estrutura simplificada do seu próprio gesto, reduzido à expressividade imediata de signos, que se articulam no plano bidimensional do suporte, reafirmado através do recurso à colagem de superfícies lisas, em papel e em tela.

Antes da sua estadia em Paris, o pintor tinha já escrito e publicado “Apontamentos sobre a escrita e a pintura”¹²⁸, onde referenciava Hartung, Mathieu, Alcock e Pollock, entre outros, aí distinguindo o grafismo infantil e o grafismo do adulto, de diferente ritmo e ambição formal. O pintor gestual *não depende unicamente dos dons, do temperamento ou da constituição dos nervos motores, mas das experiências e dos esquemas de pensamento que habitam no artista.*¹²⁹ No caso do pintor gestual, *algumas pinceladas bastam para nos apercebemos que há uma ordem e uma intensa reflexão. Trata-se de uma escrita plástica livre, onde o movimento do pensamento é imediatamente fixado em cada sinal, e onde este se desenvolve simultaneamente com o gesto.*¹³⁰

A pintura caligráfica oriental tem uma longa tradição, que se debate entre a inovação e a convenção académica. Originariamente vocacionada para criar sinais, a caligrafia livre contraria a sistematização da linguagem codificada. Daí, a aparente afinidade entre o pintor calígrafo oriental e o pintor gestual de signos abstractos ocidental.

Entre a convenção e a inovação, a linguagem instituída não deixa de sentir a necessidade de se inovar, acabando por absorver o significado inerente a novos signos,

¹²⁸ Gonçalves, Eurico, “Apontamentos sobre a Escrita e a Pintura”. Lisboa: Jornal de Letras e Artes, 2-12-64

¹²⁹ Idem

¹³⁰ Idem

por muito espontâneos que sejam. Digamos que a linguagem convencional ou conservadora se desenvolve a reboque da linguagem inovadora.

No começo de 1955, Jean Degottex expõe a convite de Charles Estienne um conjunto de obras recentes na Galeria “A l'Étoile Scellée”. O catálogo é prefaciado por Charles Estienne e por André Breton. Este texto será retomado vários anos mais tarde em “*Le Surréalisme et la Peinture*”.¹³¹ A aproximação de Eurico da filosofia zen intensificou-se, quando, em 1957 leu pela primeira vez um texto de Charles Estienne¹³², que cita o prefácio de Breton à exposição de Degottex, relacionando o automatismo psíquico surrealista com a pintura radicalmente abstracta do pintor: “O que importa (...) é não apenas o efeito a conseguir, mas “a qualidade, a pureza dos meios” utilizados”.¹³³

E, em 1962, Breton insistia: “A pintura actual, denomine-se ela action-painting, pintura gestual, Informal, etc., provém, antes de tudo, do automatismo psíquico, deriva da promoção do automatismo psíquico pelo surrealismo (...) A escrita automática não poderia ser um fim em si mesmo. Quando muito, procura-se obtê-la tão pura quanto possível e, a partir daí, é fácil reconstituir a série de operações mentais que envolve (...); não se está longe do tiro ao arco e do tomar conta das vacas, na filosofia zen”.¹³⁴

Breton, cuja constante preocupação era estender a todos os domínios do pensamento e actividade humanas a noção de automatismo psíquico, tinha até então encontrado alguma resistência na prática da pintura. O tempo necessário ao desenrolar das operações sucessivas, que implicavam a composição e a realização de um quadro, opunha-se ao automatismo na pintura: o movimento rápido de um pincel, que exprime a alma íntima do pintor, revela, não as coisas que ele observa, mas o seu espírito.¹³⁵

A maioria dos pintores surrealistas não aplicava o automatismo psíquico. As composições elaboradas e controladas eram frequentemente subordinadas a conteúdos temáticos, previamente definidos, exigindo consequentemente mais tempo na sua realização. Não abdicando da correcção ou retoque, contrariavam a “arte sem artifício” de expressão

¹³¹ Frémon, Jean, *Degottex*. Paris: Éditions du Regard. Galerie de France, 1986, p.9 / Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture* (Edições: 1928, 1965, 1979). Paris : Gallimard, A.D.A.G.P. e S.P.A.D.E.M., p. 343 : ...la peinture – comme la poésie – vaut non seulement par l'effet qu'elle produit mais par la qualité, la pureté des moyens qu'elle met en œuvre...

¹³² In Estienne, Charles, *Le Surréalisme*. Paris : Éditions Aimery Somogy, 1956, p. 9

¹³³ In catálogo da exposição *Eurico, 1950-1973*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978. (Reestruturação do anterior artigo *Eurico – Não construo previamente a composição dos meus quadros, nem os corrijo nunca*. Lisboa: Jornal *A Semana / A Capital*, sexta-feira, 23 de Abril, 1971)

¹³⁴ In catálogo da exposição *Eurico, 1950-1973*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978

¹³⁵ Frémon, Jean, *Degottex*. Paris: Éditions du Regard. Galerie de France, 1986, p.9

directa, aberta à exploração do acaso e à revelação dos dados imediatos do inconsciente, que o *automatismo psíquico* propõe. Após ter descoberto Degottex, Breton viu claramente o caminho do *automatismo* na pintura gestual: o movimento rápido do pincel e a expressividade imediata da mancha e do signo na sua pureza máxima, em função da nudez do suporte.

Degottex, personalidade simples e reflexiva, projectou-se inteiramente na prática da pintura. A partir de 1955, fez uma ruptura com a cor, para valorizar a expressão do sinal a preto e branco. O signo veio inaugurar uma longa trajectória, onde o grande gesto impulsivo, vertical ou horizontal, que Breton aproximou da pintura *Sumi*, pontua regularmente toda a sua obra sóbria e silenciosa, que promove uma longa e profunda meditação. O encontro com André Breton foi importante para confirmar as suas intuições. Desde então, o pintor assimilou e aprofundou valores que se tornaram essenciais para o desenvolvimento do seu pensamento, como a noção da abolição dos contrários.¹³⁶

A pintura gestual revela aspectos ocultos das inquietações mais profundas da alma humana, através da sua natureza impulsiva. *Esta noção – a rapidez do gesto que funde num sinal a expressão, o sentimento do artista e a verdade (...) foi, de facto, colhida num livro da autoria de E. Grosse, publicado pelas edições Crès, “A aguarela do Extremo Oriente”, um dos primeiríssimos estudos ocidentais acerca da pintura zen, desde o séc. VIII ao séc. XII. Deste modo, foi pela mão de Breton que o próprio Degottex se encontrou, pela primeira vez, com o pensamento oriental...*¹³⁷ Nesta perspectiva, Degottex valoriza as noções essenciais da sua pintura: o impulso vital, a proeminência do traço, do signo e do vazio. Mas não foi propriamente a descoberta do Oriente que conduziu o pintor para a sua forma depurada de pintar e sim uma natural predisposição para esse encontro.

*Há muito de Norte em mim (...) tal como também é evidente que há muito de Oriente em Degottex.*¹³⁸ – André Breton

*Nada no princípio, nada no fim, tudo no fazer.*¹³⁹ – Jean Degottex

¹³⁶ *Ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser apercebidos contraditoriamente. Ora, é inútil procurar na actividade surrealista um outro motivo que não a esperança de determinar esse ponto...* – Breton, André – *II Manifesto do Surrealismo*, 1929 (ref. in Breton, André, *Entrevistas*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 153)

¹³⁷ Frémon Jean, *Degottex*. Paris : Galerie de France, Éditions du Regard, 1986, pp. 9, 10

¹³⁸ Idem, p.10

“Nada no princípio”, significa sem modelo, sem assunto, o *vazio* mais radical. “Nada no fim” significa que o *vazio* prevalece na sua pureza máxima, como campo visual e tátil da própria pintura. “Tudo no fazer”, está no momento da execução.

Breton refere-se a Degottex como sendo o autor da pintura mais espiritualizada que o Ocidente jamais conhecera. Encontrando-se com o espírito zen do oriente, a sua pintura caligráfica, extremamente depurada, valoriza o *vazio* em telas de grandes dimensões, que atingem, por vezes, os 3,5 metros de comprimento.

O *vazio*, consequente da meditação sem objecto, é representado pela nudez do suporte, onde o menor signo adquire expressividade imediata. Na “arte de ver claro na própria natureza”, segundo o espírito zen, o movimento natural e solto da mão, do punho, do braço e do corpo coaduna-se com a rapidez do gesto do pintor, em consonância com a própria respiração e estado de espírito: *Puro automatismo psíquico através do qual se exprime verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o real funcionamento do pensamento; o pensamento, na ausência de todo o controle da razão, ou de qualquer preocupação moral ou estética* (definição do surrealismo por Breton).¹⁴⁰

No Ocidente, a pintura gestual caligráfica é uma consequência do *automatismo psíquico* surrealista. Sob o estado de hipnose, os surrealistas descobriram, na prática da *escrita automática*, o escape ao “pensamento vigiado”, à lógica e aos tabus sexuais. Para libertar o homem, o surrealismo questiona o racionalismo, apelando à poesia, ao sonho, ao “maravilhoso”, ao que é natural e autêntico, à necessidade interior de promover uma nova ordem de valores.

Enquanto nos desenhos a tinta-da-china sobre papel de pequeno e médio formato, o pintor calígrafo movimenta o pulso e o braço, nas grandes telas, Degottex movimenta o corpo todo. Em ambos, a execução requer uma grande concentração e disponibilidade para aceitar a imediata expressividade do signo gestual. Breton via na “disponibilidade total”, uma qualidade mais própria do pensamento oriental do que do pensamento ocidental.

Se ainda hoje há artistas, poetas e críticos que não compreendem a relação que a pintura abstracta lírica possa ter com o surrealismo, já Breton manifestava, desde 1928, em *O Surrealismo e a Pintura*, uma grande admiração por artistas abstractos, como Arp, Kandinsky, Klee, Miró, Masson, Matta, Paalen, Riopelle, Oscar Dominguez, Michaux e

¹³⁹ Idem, p.13

¹⁴⁰ Primeiro Manifesto do Surrealismo, 1924 (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Morais Editores, 1969)

Degottex, relacionáveis com o dadaísmo e o surrealismo. Ainda hoje se assiste a uma *Concepção demasiado limitada do automatismo psíquico puro (que) tem levado alguns críticos, literatos e muitos artistas a não compreender o surrealismo fora do âmbito figurativo, quando André Breton encontrara já, em 1955, a comprovação do automatismo psíquico numa pintura de signos, tão rigorosa e puramente abstracta como a de Jean Degottex, com quem trabalhei em Paris, em 1966-67.*¹⁴¹

A pintura informal de Wols, Michaux e Cesariny, nos anos 40, e do grupo CoBrA, nos anos 50, antecederam o expressionismo abstracto norte americano dos anos 50 e 60, como movimentos implicados no *automatismo psíquico* surrealista, promovido na América através de Masson, Gorky, Matta e Hofmann. Todos eles enveredaram pela abstracção deliberada, transcendendo a estética dominante do surrealismo figurativo, que tardou em compreender a sua vocação abstracta.

*...Benjamin Péret, no Almanach surréaliste du demi-siècle, exprimiu essa dúvida com argumentos categóricos. Para ele, a pintura abstracta significava uma demissão do espírito...não uma arte: Na realidade, não pode existir arte abstracta, posto que a arte tende a figurar seja o mundo interior do artista, seja o exterior, seja a sua independência (...). Entretanto o crítico Charles Estienne, que gravitava em redor do surrealismo, encorajava o desenvolvimento da abstracção lírica contra a abstracção geométrica, ainda prevalecente. Num artigo, intitulado “Abstraction et Surréalisme”, declarava: ...creio que com o mais avançado da arte abstracta, que é a pintura gestual, e com um surrealismo não alargado, mas, muito pelo contrário, reconduzido ao seu princípio, temos as duas chaves essenciais da arte moderna, a que já está feita e a que começou a fazer-se....*¹⁴²

A pintura gestual não ilude. É o que é, na sua expressividade imediata. O *automatismo psíquico* da pintura gestual revela signos, que são *arquétipos* do inconsciente colectivo; signos que toda a gente faz intuitivamente, desde a infância.

Entusiasmado pelo seu amigo, escritor e crítico musical Manuel de Lima, Eurico aprofundou o estudo do budismo zen¹⁴³, através de Suzuki¹⁴⁴, autor de um volumoso livro

¹⁴¹ Gonçalves, Eurico (in catálogo da exposição *Eurico 1950-1973*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, Janeiro, 1978)

¹⁴² Sampaio, Ernesto, “A Estranha Leveza do Gesto Mágico – Nos 40 anos da pintura de Eurico”, (1949-1989), Diário de Lisboa (21-11-89)

¹⁴³ Desde o início dos anos 60 Eurico inicia a sua colaboração no *Jornal Artes e Letras* com artigos sobre *o Budismo Zen e a Escrita*

¹⁴⁴ No prefácio de “*Introdução ao Zen Budismo*”, Suzuki faz questão de dar alguns esclarecimentos: *Os artigos aqui reunidos foram originalmente escritos para o Novo Oriente, publicado no Japão durante a guerra de 1914 sob a direcção editorial de Robertson Scott. O editor sugeriu sua publicação em forma de*

que comprou ao poeta António Ramos Rosa, em 1962 (por 500\$00), que o pintor homenageia na série *Estou vivo e escrevo Sol* (1967-1973).

O seu encontro com Degottex, em 1966, em Paris, levou-o a assumir mais plenamente a sua *pintura-escrita* automática, de inspiração zen, enveredando definitivamente pelo surrealismo abstracto. Além da sua grande admiração pelo pintor francês e das afinidades com a sua pintura, Eurico também sentia um profundo respeito por Henri Michaux, que aderiu ao zen e cuja obra literária e plástica já conhecia desde o princípio dos anos 60.¹⁴⁵

IV.3.1.1 – O *satori* ou a “iluminação espiritual” zen

Sublinhem-se as afinidades espirituais com o zen encontradas em Fernando Pessoa, através dos seus heterónimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis, citados e homenageados na obra de Eurico, designadamente na série iniciada em 1966, em Paris, *Põe quanto és no mínimo que fazes*, e, mais recentemente, em 2006, na sua exposição intitulada *No Começo Infinitamente*.¹⁴⁶ Já nos referimos a Alberto Caeiro, escrito numa só noite por Fernando Pessoa, em estado de transe, ou “súbita iluminação espiritual”, a que Daisetz

livro, o que não achei interessante naquela ocasião. Mais tarde, eles constituíram a base da Primeira Série dos meus Ensaios ZEN (1927), que tratam mais ou menos do mesmo assunto

Recentemente, veio-me a ideia de que os artigos poderiam por fim ser reimpressos em forma de livro. A razão é que os meus Ensaios ZEN são muito pesados para os que desejam ter apenas um conhecimento preliminar do Zen. Não seria, pois, bem recebido por alguns dos meus amigos estrangeiros um trabalho introdutório?

Com esse propósito, revi por inteiro os manuscritos e corrigi os possíveis deslizes encontrados na linguagem ou no material usado.

Entretanto, há ainda alguns pontos que desejaria agora expressar de forma diferente. Deixei-os como estão, pois sua revisão implicaria inevitavelmente uma reorganização de todo o texto. Já que não representam erros, podem continuar como foram escritos.

Caso o livro realmente sirva como uma espécie de introdução ao Zen-Budismo e conduza o leitor ao estudo de meus outros trabalhos, seu objectivo estará plenamente alcançado. Não pretendo dar aqui um tratamento erudito ao assunto em questão.

Recomendo o meu livro Manual do Zen-Budismo para servir de texto paralelo a esta Introdução. - Daisetz Teitaro Suzuki (Kamakura, Agosto de 1934)

¹⁴⁵ Eurico veio a escrever um prefácio para uma exposição de Henri Michaux, em 1973, na Galeria São Mamede, em Lisboa. (Outros pintores que aderiram ao espírito zen: Miró, Masson, Bissier, Tobey, Arpad Szenes, Yves Klein, Rothko, Tâpies e Álvaro Lapa).

¹⁴⁶ Exposição “*Gestualidades, 1963-2006. No começo infinitamente...*” – Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy, Galeria Municipal de Montijo. (Março-Abril) No catálogo, texto de apresentação de Jaime Silva (director artístico) e texto do autor

Suzuki chama *satori*¹⁴⁷, título de um desenho de Eurico, a pincel e tinta-da-china sobre papel.¹⁴⁸ A “iluminação espiritual” proporciona a visão clara das coisas, sem necessidade de explicar o que é evidente. Neste contexto, o que, no Ocidente, se designa “inspiração” fica muito aquém do sentido profundo do *satori*.

Se a “inocência primordial” é o que se manifesta no começo de tudo, essa qualidade original prevalece em toda a obra de Eurico, desde os seus “cadernos de juventude”, através de um surrealismo que privilegia o sonho e a intuição e se prolonga pela posterior pintura-escrita zen, até às obras mais recentes. O que Eurico intuía na juventude confirma-se na maturidade. Com 18 anos e pouca experiência de vida, apenas movido pela sensibilidade, as suas intuições fulgurantes só foram possíveis através de uma grande disponibilidade interior para aceitar o que fazia, com grande pureza e

¹⁴⁷ Vale a pena reflectir sobre dois autores orientais estudiosos do budismo zen, **Daisetz Suzuki** e **Shunryu Suzuki**. Enquanto o primeiro refere o *satori* como ponto fulcral do seu pensamento (in Suzuki Daisetz Teitaro, *Introdução ao Zen Budismo*, editora Civilização Brasileira, 1971), o segundo, estranhamente, não faz a menor referência a esse termo (in Suzuki, Shunryu, *Mente Zen, Mente de Principiante*, Edição de Trudy Dixon, prefácio de Huston Smith e introdução de Richard Baker, editora Palais Athena, São Paulo, 1994). Shunryu Suzuki viveu na América, durante doze anos. A ele se deve a actual organização do *Soto Zen* e o seu livro, como o próprio nome indica, exalta a mente zen, na perspectiva do principiante. Shunryu Suzuki incentiva os seus discípulos à prática, que considera fundamental, e esclarece-os acerca da forma ideal da postura sentada, que denomina *zazen*. Argumenta sobre a importância da concentração na respiração, na posse do corpo físico, firme como as colunas dos templos. O praticante *zazen* não pode contar com nada. Contar com alguém, é uma atitude dualista. Se a natureza nos conduz à conquista de algo, há que descobrir o verdadeiro sentido do que se pretende atingir. *Devemos alcançar a iluminação antes de alcançá-la* (in Suzuki, Shunryu, *Mente Zen, Mente de Principiante*, p. 119). Neste contexto, a tentativa de se fazer alguma coisa, já é *iluminação*. É mais importante encontrar um sentido naquilo que fazemos, do que ter sucesso. Eurico Gonçalves, mais próximo do japonês **Daisetz Teitaro Suzuki**, afirma que, na filosofia zen, o sucesso não tem qualquer sentido. A mente liberta de todos os preconceitos, sem programa, sem qualquer motivação previamente definida, está em condições de criar dentro de si o *vazio* total ou a total disponibilidade para aceitar tudo o que lhe possa acontecer, naturalmente e com surpresa, pelo carácter imprevisível do acontecimento. Estar “inteiro” no acontecimento, é uma atitude zen (*põe quanto és no mínimo que fazes* – Ricardo Reis), que conduz à súbita *iluminação* espiritual, o *satori* ou a afirmação plena. Quando se afirma isto, o acontecimento já passou. O zen só existe enquanto acontece. É essencialmente prático. No Ocidente é frequente separar a teoria (o conhecimento) da prática (a experiência). Na filosofia oriental, o conhecimento e a experiência são simultâneos.

Shunryu Suzuki acentua a indiferenciação entre a prática *zazen* e a actividade quotidiana. A prática contribui para o auto-conhecimento e a libertação, no estado de vacuidade, onde o ego se dissolve. Aí reside o verdadeiro sentido da vida. Só o *nada* pode conduzir ao saber pleno. Só a “mente clara” pode revelar o verdadeiro conhecimento. Esse estado de vacuidade abre-se à possibilidade de aceitar as coisas como elas são. Qualquer ideia de perfeição pré estabelecida não é o caminho do zen. O verdadeiro caminho é universal e o seu objectivo é o auto-conhecimento. Quando se pretende compreender tudo, não se compreende nada. A verdadeira compreensão conquista-se momento após momento. A existência é relativa. A verdadeira sabedoria não se ensina; é a que cada um é capaz de aprender pelos seus próprios meios. Emerge da consciência do *vazio* da mente e é anterior às cores e às formas. Acreditar no *nada* é acreditar em algo que não tem forma nem cor, mas que está pronto para as adquirir. A isso se chama *iluminação* espiritual

¹⁴⁸ *Satori*, 1979, desenho representado na Primeira Bienal Internacional de Desenho Lis 79, Lisboa (Colecção José-Augusto França, doado ao Núcleo de Arte Contemporânea, Museu Municipal de Tomar)

autenticidade. Hoje reconhece, com outro grau de consciência, a originalidade desses textos e poemas que na altura apenas vislumbrava:

*É este não-saber-de-coisas / O entretenimento do meu regozijo / Só que o saber me atrapalha todo /
E me deixa senão / A triste lembrança*

Eurico, caderno 2, 1950

O não-saber é mais ilimitado do que o saber, que é sempre limitado. É o não-saber que abre as portas para o desconhecido ou para o sentido enigmático da existência. Na filosofia oriental só se é totalmente livre, quando se transcende o ego. É a visão cósmica da existência, onde o “eu” se dissolve. Mais do que uma mística, o zen é uma filosofia, uma forma de pensar e de estar na vida e no mundo.

Enquanto no Ocidente, as actividades espontâneas, adoptadas e desenvolvidas pelos dadaístas e surrealistas, (“cadavre-exquis”, *automatismo psíquico* puro, sonhos, livres associações de imagens, etc.) e interpretadas pela psicanálise, contribuíram para desbloquear o homem de recalcamentos, ao despertarem nele a vontade de se realizar de acordo com a sua própria natureza, no Oriente, o budismo zen ocupa-se do seu “nascimento pleno”, liberto de mitos e tabus que o impedem de crescer e de agir.

Na cultura ocidental há, de uma forma geral, uma ligação fisiológica e mental à família, à raça, ao Estado, ao “status quo”, ao dinheiro, etc. Nessa condição, segundo zen, jamais existirão homens completos; jamais poderão “nascer plenamente”. “Nascer plenamente” implica o despertar da sonolência generalizada; implica criatividade e capacidade de resposta pelos nossos próprios meios.

Só abandonando a concepção dualista e egocêntrica da vida se pode atingir a clareza das coisas simples. Paradoxalmente, é pela via do *não-saber* (despreconceituado) que o espírito, após um período mais ou menos longo de profunda concentração sem objecto, é “subitamente iluminado” pela verdade dos sentidos; é o momento em que tudo se torna claro e natural, que nada tem de transcendente. *Só que o saber me atrapalha todo*, porque o nosso hábito de conceptualização nos impede de apreender esse sentido imediato e total da vida.

Na filosofia zen, o despertar ou a “súbita iluminação espiritual” atinge-se pela via da intuição directa e não pela via intelectual, analítica ou conceptual. Tudo o que apenas pode ser atingido através da compreensão discursiva, não fica senão à superfície das coisas. ...*Na terminologia zen, a esta eliminação dos entraves e a esta aproximação directa da verdade, chama-se nada absoluto e “vazio” total. É através de uma meditação*

*sem objecto e de uma grande disciplina interior que se atinge o “satori” ou a “iluminação espiritual”....*¹⁴⁹

Enquanto no Oriente se pratica a meditação sem objecto, o pensamento ocidental não só não dispensa o referente, como tem dificuldade em aceitar o vazio como meio de libertação de tudo o que nos oprime. O *satori* ou a “iluminação espiritual” zen tem algo a ver com o que diz André Breton, no seu segundo manifesto: *Tudo leva a crer que existe certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, é inútil procurar na actividade surrealista um outro motivo que não a esperança de determinar esse ponto....*¹⁵⁰

*O espírito zen tende a revelar, através de uma visão directa e intuitiva, a verdade da vida, numa perspectiva universal. A fim de atingir o âmago dessa verdade vital e cósmica, o homem necessita de eliminar os preconceitos e de superar os obstáculos, que condicionam e limitam o seu pensamento e o seu comportamento ...*¹⁵¹

Na filosofia zen não há rigidez, não há regras fixas, não há deuses nem textos sagrados. Compete ao homem atingir um alto grau de conhecimento de si próprio e, conseqüentemente, uma grande paz interior. Para começar a compreender o zen, é necessário praticá-lo. *O zen propõe a apreensão imediata da vida. O zen é o concreto (...) exprime-se concretamente, porque se interessa mais pelos factos que pelas teorias (...) o pensamento e a sensação coincidem na intuição, que é o seu meio de conhecimento directo e espontâneo.*

O budismo-zen vê na filosofia um meio de libertar a filosofia da prisão conceptual; pode dizer-se que é uma filosofia da não-filosofia (...) Para Platão, a filosofia é uma disciplina que nos conduz do mundo inferior ao mundo superior, do mundo dos sentidos ao mundo das ideias. Para o budismo-zen, a filosofia conduz-nos para lá do mundo do intelecto, onde, enfim, é possível encontrar o mundo real na sua totalidade indivisível. O supremo sentido do concreto explica o espírito zen do quotidiano (...)

¹⁴⁹ Gonçalves, Eurico, *Dadá Zen / Pintura Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, p. 30

¹⁵⁰ Breton, André, *Segundo Manifesto do Surrealismo*, 1930 (in Breton, André – *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Morais Editores, 1969 / Breton, André, *Entrevistas* - Conversas de André Breton com André Parinau transmitidas entre Março e Junho de 1952 em 16 emissões da Radiodifusão Francesa. (Prefácio e tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Salamandra, 1994, p. 153

¹⁵¹ Gonçalves, Eurico, *Dadá Zen / Pintura Escrita*. Famalicão: Editora Quasi, 2005, pp. 29,30

O artista zen é aquele que, alcançando um total desprendimento físico e espiritual, não só se exprime através de qualquer material, como é até capaz de o dispensar, fazendo do seu corpo o seu meio de expressão mais directo (...)

*Só depois de vencer completamente os obstáculos do mental, o adepto de zen chega a um grau de intuição ou de conhecimento directo, onde o Todo é percebido nas suas justas proporções, onde os opostos são abolidos, onde há um equilíbrio harmonioso entre o ser e o fazer...*¹⁵²



Eurico: *Satori*, 24-6-79B.

Tinta-da-china s/ papel; 70x103 cm. Col. José-Augusto França, Núcleo de Arte Contemporânea de Tomar.

IV.3.1.2 – O *mondo* e o *cadavre-exquis* na exploração do acaso

Eurico escreve, ilustra e pinta, apelando à simplicidade e à “inocência primordial”, numa perspectiva onírica e numa relação com o zen, que evoca a “ingenuidade sábia” de Alberto Caeiro:

«Era uma vez um homem que sonhava e brincava com os sonhos que sonhava...»

Eurico, caderno 1, 1950

¹⁵² Idem, pp. 30,31,32

Todas as noites me deito como um anjo que voou durante o dia / sem que tivesse encontrado um outro anjo que lhe quisesse o abrir das asas / melancolia

Eurico, caderno 2, 1950

A minha mágoa é esta de olhar sozinho o mundo onde não vivo e onde quisera amar alguém sem ter amado...

Eurico, caderno 2, 1950

Nestes poemas dos anos 50, há já um sentido lírico e enigmático da personalidade e da vida. Uma afirmação interrogativa que o zen também faz.

O *mondo* e o humor zen contribuem para despertar no espírito a apreensão imediata e total da vida, como o *cadavre-exquis* e o *automatismo psíquico* puro surrealistas. São formas de libertação do pensamento preconceituoso e dualista, tão tradicionalmente aplicado no Ocidente. Ambos exploram o acaso das perguntas e das respostas; são jogos de palavras e frases aparentemente ilógicas ou fora do contexto habitual. O humor zen nasce dessas situações imprevisíveis ou inesperadas, que se verifica também na livre associação de imagens na colagem metafórica surrealista. O *cadavre-exquis*, a colagem metafórica e o *automatismo psíquico* puro surrealistas são meios de expressão criativa que desafiam a capacidade analítica do pensamento lógico.

*...É hoje bem conhecido que o surrealismo não propôs outra coisa senão fazer o espírito saltar a barreira que lhe é oposta pelas antinomias acção-sonho, razão-loucura, sensação-representação, etc., as quais constituem o principal obstáculo do pensamento ocidental (...) assim como na relação yin-yang do pensamento chinês e o seu culminar na filosofia Zen....*¹⁵³

O espírito surrealista aproxima-se do espírito zen na síntese ou união dos contrários. A vida e a morte, o finito e o infinito fundem-se na mesma imagem. Ambos se ocupam predominantemente do pensamento divergente, como sinónimo de criatividade, própria do artista, sem negar, no entanto, o pensamento convergente, considerando que um e outro se complementarizam.

O zen começa num estado de disponibilidade total para a experimentação imediata de tudo o que não pode ser apreendido apenas pelos meios intelectuais, mas, sobretudo, pelas próprias mãos. A prática de qualquer arte é apenas um pretexto para alcançar o

¹⁵³ Breton, André, *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra, 1994, p. 287

zen. A “arte sem artifício” requer a persistência do artista, no sentido de “estar todo no mínimo que faz”. Ao libertar-se de si mesmo, inclusive do material e de tudo o que o limita, estará em condições de realizar a obra sem esforço. Só a libertação física e mental lhe permitirá alcançar a plenitude expressiva, percebendo todas as coisas de uma maneira imediata, directa, intuitiva. O intelecto apenas lhe proporciona um conhecimento indirecto, que, segundo zen, nada tem a ver com o verdadeiro conhecimento. Importa pois atingir a afirmação plena do acto puro e simples. A vida é uma afirmação em si mesma. O zen é “o facto vivo”. Mas quando se afirma isto, o “facto vivo” já passou e o zen deixa de existir. O zen só tem sentido enquanto acontece.

A negação e a afirmação estão unificadas numa forma superior de afirmação. Quando a conquistarmos, conheceremos o zen. O zen nunca explica, somente afirma. Para afirmar a vida, basta vivê-la. O zen capta a vida tal como ela é.

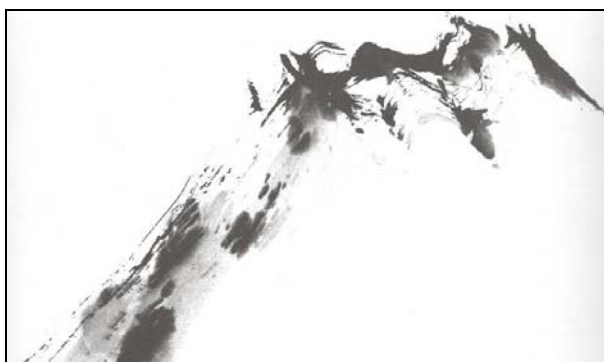
O enfoque zen da realidade consiste em penetrar directamente no objecto e vê-lo por dentro. Conhecer uma flor é tornar-se flor, florescer, deleitar-se com o sol ou com a chuva. É falar com a flor e conhecer-lhe as alegrias e o sofrimento; toda a vida dentro dela. É conhecer todos os segredos do universo que incluem os segredos do “eu” não dividido. É a maneira zen, “metacientífica”, “antecientífica” ou até mesmo “anticientífica”. A flor não tem consciência de si mesma. Somos nós a despertá-la do inconsciente. Mas onde está o inconsciente? Em nós, ou na flor? Talvez em parte alguma...ou talvez nós é que estamos nele...

*Tudo se deixa à sua beleza natural, / Sua pele está intacta, / Seus ossos estão como são: / Não há precisão de tintas, pós de qualquer matriz. / Ela é como é, nem mais, nem menos. / Que maravilha!*¹⁵⁴

O conhecido estudioso japonês Suzuki, ao referir-se às origens da pintura *sumi*, traçada com pincel macio e muita tinta sobre papel de arroz, fino e absorvente, afirmou: *a razão porque se escolhe um material tão frágil é que a inspiração deve ser transmitida no mais curto período tempo possível, não sendo autorizada a premeditação, a repetição e a correcção ou retoque. O artista deve seguir a sua inspiração tal como surge, espontânea e absoluta.*¹⁵⁵

¹⁵⁴ Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1960, pp. 21, 22 (canta o poeta zen)

¹⁵⁵ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen, Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 38-39



ARTE SUMI¹⁵⁶

A variada paisagem japonesa é o tema preferido pelos artistas orientais. Através da pincelada solta o artista *sumi* sugere a famosa *Fugisan*, adorada montanha do Japão. A marca do gesto depende da pressão exercida pelo pincel.



O budismo é uma atitude. *A ciência ou a lógica são objectivas e centrífugas, ao passo que Zen é subjectivo e centrípeto.*

*Observou alguém: “tudo o que está fora diz ao indivíduo que ele não é nada, ao passo que tudo o que está dentro o persuade de que ele é tudo”.*¹⁵⁷

O homem zen vai às fontes da faculdade criadora, ao inconsciente e sorve a vida que aí existe. O artista zen procura recriar através do seu inconsciente, utilizando os seus materiais: o corpo, a tela, os pincéis e as tintas. Se esse inconsciente se identifica sinceramente com o “inconsciente cósmico”, a sua obra é autêntica; não é cópia de nada. Ver não basta. O artista precisa de “entrar” na coisa, senti-la interiormente, viver-lhe a vida. No seu inconsciente, ao pintar uma flor, transforma-se na flor que pinta, assumindo uma nova realidade poética. Não procura seguir um modelo convencional. Não produz uma simples imitação da Natureza, porque conhece a Natureza, vivendo-a. Digamos que o zenista é mais natural do que o naturalista, na medida em que não imita a natureza,

¹⁵⁶ Na perspectiva zen, a pintura *sumi* é uma arte de expressão directa, que não admite retoque nem correcção

¹⁵⁷ Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix Lda., 1960, p. 41

mas está inteiro em tudo o que faz, naturalmente e sem esforço. Pintar a flor é ser flor, reduzindo-a ou não a figura-signo; pintar o signo abstracto é sentir espontaneamente esse mesmo signo, sem necessidade de referente.

Há que encontrar uma relação de equilíbrio entre o pensamento convergente e o pensamento divergente, que fazem parte da formação integral do homem, que visa a “fusão dos contrários”. Nesta perspectiva, no nosso entender, nunca a arte e a ciência estiveram tão próximas.

O inconsciente relaciona-se com o que é espontâneo na vida sensorial. Sentir o inconsciente é básico, primário, desde a “idade da inocência”. Consciencializar esse fenómeno não é limitá-lo, nem reduzi-lo a um conceito, mas ampliar o seu sentido inesgotável.

Sabemos que a “ingenuidade” é uma qualidade humana comum a Henri Rousseau e a Miró, dois pintores que Breton sempre admirou, tal como Eurico.

No seu livro *A Pintura das Crianças e nós – Pais, Professores e Educadores*, Eurico Gonçalves cita Almada Negreiros, que faz o elogio da ingenuidade.¹⁵⁸

O pintor compreendeu esta verdade, tão simples quanto evidente: se o escultor precisa da pedra e outros materiais e se o pintor precisa de tela, pincéis e tintas para realizar a sua obra, o corpo físico (que todos temos) é o primeiro material por excelência. E tudo o que está ligado ao corpo, como os pés, as mãos, o tronco, a cabeça, as vísceras, os

¹⁵⁸”*Não há criatura humana que neste mundo não tenha nas suas reservas pessoais as probabilidades de realizar em si o próprio poeta*” [Almada Negreiros, Revista de Portugal, nº 6, Janeiro, 1936] (...)

Alguns pintores modernos, cujas formas de expressão extremamente evoluídas e depuradas reabilitam o que existe de mais elementar e primitivo, ao reassumirem o esquematismo de imagens tão simples e directas como as da pintura infantil.

Picasso confessava que aprendia imenso a ver as crianças a desenhar (...)

O mundo encantatório da infância é evocado nas pinturas sinaléticas e neofigurativas de Paul Klee e Miró (...) Dubuffet, pintor informalista e matérico, retoma a energia e o significado do grafismo infantil (...) há algo nele que continua a exercer-se em função do desconhecido, algo que só se revela através da prática da própria arte. (...)

O gesto físico, que escapa ao controlo da consciência lógica, reabilita arquétipos simbólicos do inconsciente colectivo (...) nas artes populares primitivas como na pintura espontânea das crianças. (...) Verifica-se a predominância do sentir (a experiência) sobre o saber teórico ou intelectualizado; (...) os mecanismos psíquicos visam simplificações esquemáticas, que traduzem sínteses do real com o imaginário.

(...) Como em certa pintura surrealista, a imagem conceptual da realidade metamorfoseia-se em sinais e figuras esquematizadas.

*No automatismo psíquico puro, (...) a rapidez de execução permite que o gesto mantenha a sua coerência intrínseca e autenticidade expressiva. (...) Hartung, Pollock e Degottex, começam (...) por esvaziar a consciência de todos os preconceitos que impedem a efectiva libertação e, em face desse vazio (...) o artista reencontra-se num estado de inocência primordial que lhe permite ver claro na sua própria natureza. (...) o menor sinal ou acidente adquire (...) uma importância decisiva, porque o artista passa a estar todo no mínimo que faz ... (in Gonçalves, Eurico, *A Pintura das Crianças e nós – Pais, Professores e Educadores*. Porto: Porto Editora, 1976, pp.47-49*

nervos, as células, os pensamentos, os sentimentos, os sentidos – tudo o que faz parte da personalidade humana – é material de expressão e criatividade. A vida do pintor reflecte-se nas imagens que cria a partir de uma fonte inesgotável, que é o seu inconsciente. Cada um dos seus actos exprime e revela o ser que, para além do convencionalismo e sem inibições, vive como quer. O “eu” é livre, quando se manifesta como um todo, não fragmentado, nem limitado.

IV.3.2 – ORIENTE-OCIDENTE. RELAÇÃO ENTRE A SAGEZA DO BUDISMO ZEN E O VITALISMO DADA. A FUSÃO DOS CONTRÁRIOS NA CONVERGÊNCIA SURREALISMO / BUDISMO ZEN

Na perspectiva de Eurico Gonçalves, a afirmação de Marcel Duchamp “Sempre fiz o que quis e o mínimo possível”¹⁵⁹, reflecte o pensamento *dada-zen* que concilia a arte de atitude vitalista *dada* com a ampla noção de liberdade zen. O homem “natural”, na concepção zen, age de acordo com a sua própria natureza. Nesse caso, a vida interior não diverge da vida exterior, em comunhão com o inconsciente. O inconsciente é o desconhecido, o que de mais íntimo nos anima e nos mantém vivos.

*Tu tens lacrado nas costas / O signo do teu verdadeiro nome / Não poderás nunca vê-lo / Apenas o sentes e o imaginas.*¹⁶⁰

A consciência é apenas uma pequena parcela do conhecimento, baseado na experiência que, sendo muito mais vasta e profunda, abrange a totalidade do ser e do não-ser, incluindo todas as energias ocultas e recalcadas da natureza humana. Ao captar a vida, como manifestação espontânea do homem, a arte revela os dados imediatos do inconsciente. Eurico pinta o que sabe e sobretudo o que não sabe, o consciente e o inconsciente, o conhecido e o desconhecido, o real e o imaginário, o finito e o infinito.

¹⁵⁹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 24

¹⁶⁰ Gonçalves, Eurico, caderno 2, 1950 (in *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995)

Ao estar inteiro em tudo o que faz, o mestre zen define o espírito do quotidiano de uma forma simples e natural: «*quando tenho fome, como; quando tenho sede, bebo; quando tenho sono, durmo...*»¹⁶¹

Segundo Suzuki, há que considerar nos “actos reflexos”, a diferença entre o “inconsciente instintivo”¹⁶² e o “inconsciente treinado”¹⁶³. Enquanto instintivo, o inconsciente é basicamente o dos animais e o das crianças mais pequenas, sendo mais controlado no homem evoluído. *A este último pertence o inconsciente treinado, em que todas as experiências conscientes (e inconscientes) por que passou desde a primeira infância estão incorporadas como se lhe constituíssem todo o ser. Por esta razão, no caso do esgrimista, assim que ele toma da espada (...) o inconsciente treinado principia a desempenhar a parte que lhe cabe em toda a sua extensão. A espada é brandida como se tivesse alma.*¹⁶⁴ É o resultado de um longo processo de evolução na história da sua vida. O “inconsciente treinado” é deliberado e inteiramente assumido pelo adulto. Engloba a experiência instintiva do passado, que actua e se desenvolve no presente, projectando-se no futuro. Implica uma correlação entre o desenvolvimento intelectual e a necessidade de recuperar a pureza e a ingenuidade da experiência sensorial. Assim, o homem evoluído encontra no espírito zen a máxima depuração coincidente com a máxima libertação do ser, capaz de assumir “a autenticidade na espontaneidade” (pensamento chinês). Ao libertar-se, o “inconsciente treinado” supera, em larga medida, o consciente, que não deixa, por isso, de ter relativa importância.

*Uma vez por outra / dou graças ao Consciente / e deixo o Inconsciente / na Caixa do Segredo.*¹⁶⁵

*Não te faças esperar / Nem percas a mais pequena directriz / RESOLVE-TE NO INSTINTO.*¹⁶⁶

Há já muito tempo que o Oriente está mergulhado no inconsciente. No Ocidente, na descendência do romantismo e do simbolismo, o surrealismo partindo de uma

¹⁶¹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 30

¹⁶² Suzuki, D.T. / Fromm, Erich, / Martino, Richard, *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970, pp. 28-30

¹⁶³ Ibidem

¹⁶⁴ Idem, pp. 29-31

¹⁶⁵ Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995 (caderno 3, 1951)

¹⁶⁶ Idem (inédito, caderno 2, 1950)

interpretação da psicanálise, pratica o *automatismo psíquico* e explora os dados imediatos do inconsciente. O acto espontâneo está mais perto do inconsciente do que do consciente.

Takuan¹⁶⁷ aconselha a manter sempre a mente fluente, pois, quando pára, o seu fluxo é interrompido, sendo esta interrupção nociva ao bem-estar da mente. Parar, no caso do espadachim, significa morte! (“Parar é morrer”, provérbio popular).

Vem a propósito relembrar António Maria Lisboa e Eurico Gonçalves, que escreveram, respectivamente, no início dos anos 50:

*A seta já contém o alvo mas só percorre a seta aquela que lhe conhece o alvo. Assim é de olhos vendados que o grande atirador alveja*¹⁶⁸

António Maria Lisboa

*Com os olhos bem fechados, descrevo de cor a tua configuração*¹⁶⁹

Eurico, caderno 3, 1951

Nesta perspectiva, ...o koan¹⁷⁰ e o ready-made exigem uma imediata mudança da atitude interrogativa e contextualizada, em favor de uma directa disponibilidade para a

¹⁶⁷ Takuan (1573-1645), Mestre do Zen, muito popular no Japão

¹⁶⁸ - António Maria Lisboa, citado por Eurico (in catálogo da exposição *Eurico*, Lisboa: Galeria 111, 1965) e citado por Mário Cesariny (in catálogo da exposição *Eurico*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1970)

¹⁶⁹ Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995

¹⁷⁰ *Koan* é um termo zenista. Substantivo masculino, frase ou pergunta usada na meditação zen budista que, pelo seu carácter enigmático ou aparentemente ilógico, coloca o pensamento racional em suspenso, abrindo a mente à iluminação, ao intuitivo, ao imprevisível, no sentido de transcender o pensamento dualista. O seu objectivo é libertar a mente de todos os preconceitos. O *koan* conduz ao *satori*, a “súbita iluminação espiritual”. Enquanto que no “cadavre-exquis” verbal as perguntas e respostas são feitas sem conhecimento prévio, explorando o acaso, tal como no “mondo”, onde todas as respostas são válidas para todas as perguntas e vice-versa, no “koan” a pergunta é ouvida e provoca uma resposta imediata por muito desconexa que pareça.

Suzuki cita o seguinte exemplo de “koan”:

...Quando perguntaram a Joshu sobre a significação da vinda de Bodhidharma ao Leste (o que proverbialmente é o mesmo que perguntar acerca do princípio fundamental do budismo) ele replicou: “o cipreste do pátio”.

“Estais falando de um símbolo objectivo”, disse o monge.

“Não. Não estou falando de um símbolo objectivo”.

“Então, qual é o princípio último do budismo?”, perguntou o monge.

“O cipreste do pátio”, repetiu Joshu.

Este é um exemplo também dado ao principiante como Koan... (in Suzuki, Daisetz Teitaro, *Introdução ao Zen Budismo*. São Paulo: Tradução Editora Pensamento, 1969, p. 130, 131 / (in: Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix Lda. 1960, p. 40): Um monge perguntou certa vez a Joshu:

*iluminação, fora de qualquer autoritarismo. Explora os dados do acaso, sem correcção; certos aspectos da literatura do non-sense; o desajustamento entre nome e coisa nomeada, entre título e acto expressivo. Em Portugal, a época “futurista” (dadaísta?) de Fernando Pessoa gerou um Alberto Caeiro onde abundam proposições Zen....*¹⁷¹

O artista que questiona os valores instituídos, motivado pela sua necessidade de expressão livre e de acção inovadora, é o artista vanguardista, que propõe novos valores. *Dada* é um nome do acaso. Representa um momento em que todos os valores e conceitos são discutidos, incluindo o conceito de arte. É o momento do “grau zero do conhecimento”, a partir da única coisa em que acreditavam os dadaístas: o acaso. O acaso revela o que não se espera; é o que há de mais imprevisível. Tanto *dada* como *zen* estão predispostos para aceitar o “acaso” como factor imprevisível e surpreendente da experiência humana. Foi exactamente o que os surrealistas captaram, consciencializaram e assumiram. O surrealismo, nos anos vinte, é uma consequência do dadaísmo. Mas enquanto *dada* é uma “arte de atitude” *niilista*, o surrealismo herda o seu sentido provocatório e envereda por uma via mais positiva, mais construtiva, profundamente poética e/ou filosófica, apoiada na psicanálise.

Dada-zen é a “arte de atitude” que Eurico assume na *pintura-escrita*, que vem realizando ao longo de várias décadas do seu percurso artístico. Uma arte de expressão directa, sem correcção nem retoque. A atitude vitalista *dada* concilia-se com a atitude filosófica *zen*. *Dada-Zen / Pintura-Escrita* é um tema absolutamente inédito, que o pintor tem vindo a desenvolver desde os anos 60 até à actualidade.

... Dada é a libertação imediata; é o facto vivo que, pelo seu grau de evidência, dispensa qualquer justificação teórica (...)

*Como o budismo zen no Oriente, dada não explica nada; apenas afirma a vida tal como ela é. É a visão despreconceituada: vê o que vê. É o acto puro e simples, que dispensa a legenda. É a experiência directa de cada um com o mundo. Dada exalta o efémero, o gratuito, o que parece não ter importância (...) Anti-Arte-de-museu, anti-carreirismo político, artístico ou literário, dada recusa-se a ser produto enlatado e industrializado...*¹⁷²

“Que é o meu eu?” Disse Joshu: “Você terminou o seu mingau da manhã?” “Sim, já terminei”. Voltou Joshu: “Então, lave a sua tigela”. O comer é um acto, o lavar é um acto, mas o que se quer em Zen é o próprio actor, o comedor e o lavador, que executa os actos do comer e do lavar (...). Outro monge perguntou a Joshu: “Que é o meu ser?” Joshu respondeu: “Você está vendo o cipreste do pátio?...”

¹⁷¹ Gonçalves, Rui Mário, *Anos 50: Realismos e Abstraccionismos* (in *Panorama Arte Portuguesa no Século XX* (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999, p. 195

¹⁷² Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 9, 13, 14

Quando rasga os seus desenhos, para em seguida reunir os fragmentos segundo a lei do acaso, Hans Arp realiza uma arte inteiramente liberta de quaisquer regras apriorísticas.

Na “arte do deixar acontecer”, que viriam a praticar André Masson, Pollock, Alan Davie, Michaux, Cesariny, Degottex e Eurico Gonçalves, o pintor nunca determina previamente o que vai pintar. Ao assumir o sentido imprevisível da sua experiência, aproxima-se, por essa via, do espírito zen que, defendendo uma arte de expressão directa sem correcção nem retoque, é sensível à pureza dos meios. O pintor-poeta surrealista Mário Cesariny foi quem, entre nós, mais deliberadamente assumiu a exploração do acaso, através da prática do *automatismo psíquico* que cedo desembocou, desde 1947, no que ele designou por *despintura* informalista abstracta, dando especial ênfase ao prefixo *des*. Por seu turno, Eurico Gonçalves realizou, desde o início dos anos 60, *despinturas*, *descolagens* e *desdobragens*, declarando que, segundo zen, «é pela negação do sinal que se cria um novo sinal». À margem da literatura, Michaux “pinta para se *des*condicionar”, como aquele que não sabe música, “toca guitarra com um só dedo”.¹⁷³

Poeta, músico e pintor, Alain Davie serve-se da caneta, do saxofone e do pincel, sendo sensível à expressão específica desses instrumentos. A sua pintura gestual de grandes dimensões evidencia um ritmo sincopado, que evoca o da música de jazz. Sem preconceitos e com grande capacidade de improvisação, o pintor apreende *qualquer imagem que se apresente* e reage *espontaneamente, sem perder tempo com raciocínios e interrogações. A imagem plástica destruir-se-á a si mesma, se não houver lugar para ela.*¹⁷⁴

A “arte do deixar acontecer” baseia-se na grande disponibilidade física e psíquica para aceitar o sentido imediato e total da vida.

*A descoberta do zen foi uma confirmação daquilo que tinha aprendido por mim mesmo... – Alain Davie.*¹⁷⁵

A filosofia zen e o dadaísmo substituem a especulação conceptual pela experiência em si mesma.

*O melhor da intervenção dos artistas há-de residir neles próprios e só muito secundariamente no valor especulativo das obras – António Areal*¹⁷⁶

¹⁷³ *Je peins pour me deconditionner (...) Ce que je fais, est-ce simplement dessiner en pauvre, comme fait celui qui joue de la guitare avec un seul doigt* (in Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Famalicão. Edições Quasi, 2005, p. 92

¹⁷⁴ Idem, pp. 106, 107

¹⁷⁵ Idem, p. 109

*Acredito mais no artista (homem livre por excelência) do que no que ele faz – Marcel Duchamp.*¹⁷⁷

*O Dadaísmo está na base desta forma de comportamento, que se desenvolve vinculada à necessidade de afirmação da “Liberdade: cor do Homem” – André Breton.*¹⁷⁸

Na perspectiva de Eurico Gonçalves, tanto *dada* como *zen* apreendem a vida tal como ela é, sem necessitarem de qualquer explicação. As duas vertentes exaltam o efêmero e o acaso, conferindo importância ao que, geralmente, não a tem.

O *Satori* ou a súbita iluminação espiritual *zen* não deixa de estabelecer uma íntima relação com “o ponto do espírito” (surrealista) “onde o alto e o baixo, o interior e o exterior, o sonho e a acção, o real e o imaginário, deixam de ser percebidos contraditoriamente”. O espírito surrealista tende a aproximar-se do espírito *zen*, na síntese ou na união dos contrários.

Numa íntima relação com o *zen* são as pinturas caligráficas de Mark Tobey (1890-1976), Julius Bissier, Miró, André Masson, Henri Michaux, Jean Degottex, Alan Davie, Antoni Tàpies e Eurico.

Mas ...não só os pintores europeus e americanos sofreram influência da arte oriental, sobretudo da escrita, como também a caligrafia não se tornou totalmente abstracta no Japão senão depois de alguns artistas ocidentais, como Hartung, Schneider, Mathieu, Wols, Miró e outros, terem realizado exposições no Extremo Oriente. Não só o Ocidente estava longe (...) da liberdade e simplicidade de execução dos artistas orientais, como estes últimos dificilmente conseguem realizar uma arte inovadora no seu país, onde se vive muito apegado a uma forte tradição, pelo que toda a inovação que não seja bem enraizada nessa tradição é tida como suspeita.

*Poder-se-ia dizer que é o Ocidente que confirma as audácias dos artistas vanguardistas orientais, bem como o Oriente confirmou as audácias dos pintores (...) ocidentais....*¹⁷⁹

A tradição ocidental tem as suas origens na Grécia da Antiguidade, profundamente impregnada do pensamento dualista. Platão e Aristóteles atribuíram à razão a mais elevada e a mais nobre função, como fundamento do conhecimento humano.

¹⁷⁶ Idem, p. 20 (Declarou António Areal, numa “exposição-manifesto” realizada em Lisboa, em 1970)

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 40

Em contrapartida, no Oriente, seja na vida ou na arte, não há contradição entre a razão e o instinto, a inteligência e os sentidos, a ética e a natureza. O espírito é diferente, aberto a uma aventura mais ampla.

Quando o arqueiro chega ao ponto de compreender que não é disparar o tiro o que mais importa, mas deixar o tiro disparar por si, como um fruto maduro que se solta da árvore, ele está, enfim, na posse de um grande segredo, o dum comportamento humano extremamente lúcido.

De modo algo semelhante, no Ocidente, pratica-se uma Arte de Deixar Acontecer, que se baseia numa idêntica desconstracção física e disponibilidade espiritual, cujos exemplos mais significativos são as pinturas de André Masson, Pollock, Hofmann, Alan Davie, as últimas telas de Miró e os vernizes de Tàpies, intitulados celebrações do mel....¹⁸⁰

...A intenção de encontrar as condições existenciais da harmonia e da plenitude fizeram com que Eurico mantivesse no abstraccionismo a proposta de um surrealismo solar, alegre, marcado pelo culto do maravilhoso e da inocência original, pesquisando relações entre o comportamento vitalista Dádá e a sageza do Budismo-Zen ...¹⁸¹

Não satisfeitos com a herança filosófica de Aristóteles e Platão, onde a razão e a verdade dialéctica imperam, muitos artistas ocidentais, saturados do excesso de racionalismo, aderiram à filosofia zen, que, sendo mais aberta e flexível, atinge o estado de grande disponibilidade interior, capaz de aceitar a apreensão imediata e total da vida, sem necessidade de qualquer tipo de justificação. Nesta perspectiva, adquire-se um amplo sentido de liberdade de expressão e de acção, que não se confina a normas, regras, leis e sistemas, mas, pelo contrário, questiona tais limitações, propondo novas formas de comportamento. A exploração do acaso e a livre associação de ideias e de imagens, além da prática do *automatismo psíquico*, são algumas dessa novas formas de comportamento, assumidas por dadaístas e surrealistas, que encontram surpreendente afinidade com o espírito zen. Tanto no *mondo* oriental, onde qualquer resposta é válida para qualquer pergunta e vice-versa, como no *cadavre-exquis* surrealista ocidental, se explora a intervenção do acaso. ... *As tentativas feitas pelos dadaístas e surrealistas no sentido de provocar uma crise geral e aguda na consciência ocidental e, a partir daí,*

¹⁸⁰ Idem, p.41

¹⁸¹ Gonçalves, Rui Mário, *Anos 50: Realismos e Abstraccionismos*. In *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*; coord. Fernando Pernes. Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999, p. 199

*desenvolver uma nova consciência, mais aberta a aventuras imprevisíveis, já não estavam longe do comportamento zen, se bem que as motivações sejam diferentes...*¹⁸²

Continuando a afirmar-se surrealista, num “Inquérito” que Mário Cesariny lhe enviou pelo correio para Paris, em Agosto de 1968¹⁸³, Eurico relembra a relação entre a atitude vitalista *dada* e o espírito zen, que já descobrira três anos antes, num longo artigo publicado no Jornal de Letras e Artes¹⁸⁴. Nesse Inquérito, diz o pintor que, *“já nos tempos de Zurique, durante a primeira guerra mundial, os dadaístas faziam palestras muito informadas sobre Lao-Tseu”* e coloca, lado a lado, um conceito metafísico do Taoísmo e uma citação de Tristan Tzara. Do primeiro, cita: *“O método que consiste em não seguir nenhum método é o método por excelência”*; do dadaísta refere: *“A ausência de sistema é ainda um sistema, mas o mais simpático”*. Ao negar todos os sistemas, a atitude *dada* aproxima-se da atitude zen.

Ainda no contexto deste “Inquérito” de Mário Cesariny, Eurico afirma não aceitar juízos estéticos válidos que não se enraízem numa motivação ética. Manifesta-se contra um público meramente esteticista e contra a concepção do pintor como decorador, aqui se aproximando dos dadaístas. Define a história da arte moderna como uma história de “malditos”, “malvistos” ou “mal compreendidos” e acredita que são os artistas mais lúcidos que maior resistência opõem à corrupção da consciência. Rejeita que o pintor seja um ilustrador ao serviço da propaganda ideológica e lembra os equívocos da arte de comportamento social dos *neo-realistas* contra a visão mais liberta dos surrealistas e dos abstraccionistas. Nesta perspectiva, salienta que a “liberdade” e a “criação” se podem conjugar, e, por isso, “afirmar uma é afirmar a outra”. Defende que, sendo a vida e a arte indissociáveis, esta última é um testemunho do “que de mais vivo se passou” numa determinada época, excedendo-a nos seus propósitos. Mas, sublinha que tudo se processa naturalmente. “O surrealismo e o dadaísmo reflectem melhor as exigências de ordem ética” e a obra “surge sempre como um escândalo”¹⁸⁵, porque contrária ao que dela se espera.

O pintor evoca a *Primeira Exposição dos Surrealistas*, em Junho de 1949 e declara, mais uma vez, que foi o momento em que começou a interessar-se pelo surrealismo, em plena

¹⁸² Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 41

¹⁸³ “Inquérito” de Mário Cesariny a Eurico Gonçalves: «A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves», Lisboa: Jornal de Letras e Artes-41, Ano VII – Nº 264, Agosto, 1968

¹⁸⁴ Gonçalves, Eurico, “O Zen e a Pintura”. Lisboa: Jornal de Letras e Artes, 28-04-65

¹⁸⁵ “Inquérito” de Mário Cesariny a Eurico Gonçalves: “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”, Lisboa: Jornal de Letras e Artes-41, Ano VII – Nº 264, Agosto, 1968

adolescência, com 17 anos de idade. Refere a “ingenuidade” como uma qualidade humana primordial, comum a Rousseau e a Miró e assinala a pertinência da *figura-signo* na linguagem pictórica de Klee e de Kandinsky, de quem se abeirou através dos desenhos *neo-figurativos* que expôs no Porto, em 1962, lembrando que “já desde 1960 compreendia que a figura tende a transformar-se em puro sinal gráfico”, consequência do automatismo psíquico, que praticava desde 1950-51 e que esteve na origem do seu posterior gestualismo. Refere Jean Degottex, Yves Klein e Lucio Fontana, entre os pintores que mais admira.

Eurico manifesta o seu desencanto pelo “mercado da arte” e fala do seu isolamento no Porto, nos anos 50, onde o surrealismo apenas chegara através das obras de António Quadros, Eduardo Luiz e poucos mais. Declara estar a dedicar-se ao “*automatismo abstracto*”, através das técnicas da “des-colagem” e da “des-pintura” e afirma não querer envolver-se na polémica da “pintura / anti-pintura”. Termina o inquérito, acentuando que está mais interessado na “não-pintura”.¹⁸⁶

A “não-pintura” é o *vazio*, o espaço deixado livre ou não pintado. O que não é pintado é tão importante como o que é pintado. No mesmo sentido, Yves Klein declarou: *Dir-se-á de mim que sou um pintor, na medida em que já não pinto*.¹⁸⁷ A *não-pintura* transcende a *anti-pintura*, porque é a afirmação plena, em si mesma, sem necessidade de se opor ao que quer que seja. A atitude vitalista *dada* afirma-se pela negação, enquanto a pureza zen se afirma plenamente, sem qualquer confronto ou conflito. Daí, a razão de ser da monocromia de Yves Klein: *Sentir a alma, sem a explicar, sem vocabulário, e representar esta sensação é, segundo creio, o que me tem conduzido à monocromia*.¹⁸⁸

Yves Klein, para quem a “Arte é a boa saúde”¹⁸⁹, pinta o azul na sua pureza máxima, sem qualquer relação de contraste com outra cor. No seu caso, o azul é azul.

Ao dividir a superfície do suporte através da mediana, numa relação com a linha do horizonte, a pintura ocidental divide-se em duas áreas de cor, reforçando o pensamento dualista, baseado nos opostos: o que está em cima e o que está em baixo. Ao unir as duas áreas através da monocromia, o espírito zen tende a aproximar-se do espírito surrealista na síntese ou união dos contrários. Na série *Linhas de água* de Mário Cesariny, “o que está em baixo é igual ao que está em cima”.

¹⁸⁶ Idem

¹⁸⁷ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 20

¹⁸⁸ Idem, p. 27

¹⁸⁹ Ibidem

Segundo zen, o conhecimento passa por três fases:

1ª - Uma árvore é uma árvore (fase primária, do senso comum, antes de estudar o Zen)

2ª - Uma árvore não é uma árvore (fase interrogativa, que questiona conceitos, abrindo-se à capacidade metamórfica e metafórica da linguagem; fase surrealizante, que estuda o Zen)

3ª - Uma árvore é uma árvore (grau mais elevado do conhecimento, quando se atinge o *satori* ou a súbita iluminação espiritual).

É na terceira fase que se revela a afirmação plena. A maior parte dos artistas e poetas dadaístas e surrealistas ilustram a 2ª fase da experiência zen, sendo muito poucos aqueles que atingem a terceira, a do *satori* ou a iluminação espiritual; a lucidez plenamente assumida. Fernando Pessoa, tão citado por Eurico, criou dois heterónimos relacionáveis com a pureza e da simplicidade do espírito zen: Ricardo Reis, o mais filosófico, e Alberto Caeiro, o mais simples e o mais puro, o “*seu mestre*”.¹⁹⁰ Ao ver claro na sua própria natureza, o zenista age e reage intuitivamente, sentindo o fluxo e o refluxo do seu “pensamento imediato”. A expressão directa, sem correcção, revela-o tal como é. Não faz sentido corrigir uma experiência que aspira a libertar-se de todos os condicionalismos, incluindo as normas e padrões a que se pretende submetê-la. Segundo a filosofia zen, o conhecimento e a experiência são indissociáveis, pelo que a afirmação plena é tão evidente que não necessita sequer de qualquer explicação. Ao pretender explicar tudo, o racionalista peca por excesso, acabando por não compreender o inexplicável, o absurdo, o que escapa ao controle da razão. Ao agir sem hesitação, sem esforço ou descontraidamente, o homem sente-se bem no modo como actua. *Bem-estar significa ter nascido plenamente (...), despertar do meio-sono em que vive o homem comum (...), significa também ser criativo (...) ser e experimentar-se a si mesmo no acto de ser.*¹⁹¹ Ao projectar-se inteiro em tudo o que faz, Eurico sabe que não tem outro modo de se revelar tal como é. Na sua relação com o outro, dá o melhor de si no que por ele sente: *Quando tu me apareces / Esqueço-me da minha existência / E...de qualquer maneira eu não existo / Quem existe és tu / que andas com os meus olhos nos joelhos / e tens o desenho colorido da minha boca / nos teus seios.*¹⁹²

¹⁹⁰ Para mais detalhes, ver capítulo: III.1 – CONTEXTO FAMILIAR, SÓCIO-CULTURAL E ARTÍSTICO. ENCONTRO COM O SURREALISMO. RECUSA DO ENSINO ACADÉMICO: PINTOR AUTODIDACTA. ENCONTROS INTERIORIZADOS COM PERSONALIDADES, ARTISTAS, POETAS E FILÓSOFOS

¹⁹¹ Suzuki, D.T. / Fromm, Erich / Martino, Richard de, *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970, p. 108

¹⁹² Gonçalves, Eurico, “Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos – cadernos recuperados” (caderno 3, 1951). Lisboa: Edições Prates, 1995

IV.3.3 – CALIGRAFIAS VERTICAIS (1962-1963) E SIGNOS ÚNICOS ASCENSIONAIS (1964-1965)

Como já foi observado, a obra de Eurico revela, desde o início, muito antes de conhecer o zen, aspectos próximos desta filosofia. O budismo zen defende a arte de expressão directa, sem correcção nem retoque. A correcção desvirtuaria o sentido da inocência original, já evidente nas narrativas de sonhos e textos automáticos de 1950-1951 e nas pinturas espontâneas da mesma época. Seguiu-se uma profunda meditação sobre a génese das figuras-signos inventadas a partir do entendimento da “linearidade pura” de Paul Klee, num período de intensa actividade de desenhador (1957-1961).

Em 1962-1963, o pintor encontra-se com o espírito zen, ao realizar caligrafias verticais a tinta-da-china preta sobre o branco do papel (a nudez do suporte), que, no Oriente, é sinónimo de libertação. O gesto, de ritmo orgânico, de cima para baixo, revela uma evidente analogia com os caracteres chineses. Sem saber ler chinês ou japonês, o pintor sabe ver e admirar a escrita oriental, que nunca pretendeu imitar, pelo que nos surpreendemos ao encontrar analogias formais com as suas caligrafias.

Estas caligrafias surgem na sequência da série dos nus femininos, traçados rapidamente na vertical, que evocam as figuras filiformes de Giacometti. Embora o referente figurativo seja ainda perceptível, está já reduzido a uma linha rápida, realizada em poucos segundos. O aparo, com tinta seca acumulada, ao ser novamente molhado, permite maior rapidez e o menor sinal adquire uma expressividade imediata, com extrema economia de meios.

Trata-se, sem dúvida, de uma viragem no desenvolvimento gráfico da obra do pintor.

De inspiração zen, as caligrafias verticais são traçadas directamente a pincel e tinta-da-china preta sobre papel branco. A austeridade do preto e branco advém das caligrafias orientais zen, na sua pureza máxima, que não se compadece com o decorativismo, mais apropriado à pintura de paisagens, animais e flores. Poucos são os pintores ocidentais sensíveis ao preto e branco destas caligrafias. Entre eles, destacamos Michaux, Degottex, Dotremont, Kline, Fernando Lemos, Eurico e poucos mais...

Pertencendo à geração dos anos setenta, Vítor Pomar fez pintura a preto e branco, mas não se preocupou em valorizar o *vazio* do suporte, antes preencheu-o totalmente, à maneira de Pollock.

O encontro com Jean Degottex proporcionou a Eurico o aprofundamento da sua linguagem plástica, numa perspectiva estético-filosófica. Ambos assumiram a

verticalidade do gesto, em função da nudez do suporte. Ambos desenvolveram uma pintura-escrita livre, totalmente inventada no momento da execução.

No “começo” de algo que acontece pela primeira vez, aí reside a originalidade da caligrafia, vocacionada para criar sinais, divergindo das escritas convencionais, codificadas com elementos conhecidos como letras, palavras e números.

A arte de expressão directa de Eurico revela a “autenticidade na espontaneidade”.

A propósito das caligrafias de Eurico, José-Augusto França escreveu:

*Não é chinês o pintor? Que culpa a dele, ou a nossa? Encontrou ele o gesto em França, trabalhou-o com Degottex? Assim foi e também Degottex é um caso único na arte de Paris, certo e sabido na história dela, desde os anos 50, sem que, por tolice, lhe façam perguntas da China. Aliás chineses somo-lo todos, a certas horas ou a certa idade, mas matamos sempre, ocidentalmente, o mandarim ilusório e perene, e disso morremos depois, em lufa-lufa de variadas culturas...*¹⁹³



Eurico: *Nu feminino*, 1962. Desenho à pena e tinta-da-china s/ papel; 44x32cm. Col. Particular. Figura humana reduzida a um traçado muito rápido.



Eurico: caligrafia vertical, 1964. Tinta-da-china s/ papel (cavalinho duplo); 86x61cm. Col. E.G. As caligrafias a tinta-da-china evidenciam o vazio, representado pela nudez branca do suporte, onde os signos negros adquirem autonomia expressiva.

¹⁹³ França, José-Augusto, “Eurico em sua demanda”, prefácio para o catálogo da exposição de Eurico: *Poesia e Pintura, 1950-1994*. Cascais: Espaço Capela, 1994 (9-12-94 a 16-01-95)

O surrealismo é uma revolução permanente, que não deixa de actuar na vanguarda. Tomando como exemplo a obra de Eurico, Mário Cesariny escreveu, em 1970: *...Entendo (...) por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. Não é negar as épocas, o passado, não seria possível desfazermos-nos delas, é como arremessá-las para o futuro.*¹⁹⁴

Considerando que o verdadeiro calígrafo deve inventar o seu próprio material, os desenhos caligráficos de Eurico variam de expressão, consoante o material utilizado. Assim, os desenhos a pincel e a tinta-da-china, divergem de outros realizados directamente com um trapo, espátula de borracha, lâmina ou com o próprio tubo de tinta, embora todos eles valorizem a nudez branca do papel. O pintor pinta em função da textura e de outras características específicas do suporte, seja papel, tela, cartão ou madeira, explorando o cheio e o vazio, a mancha e o ritmo vertiginoso do traço.



Eurico: *Lâmina*, 1962. Lâmina, tinta-da-China s/ papel; 61x43cm. Col. E. G.

¹⁹⁴ Cesariny, Mário (in catálogo da exposição retrospectiva *Eurico, pinturas e desenhos 1950-1970*. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970)

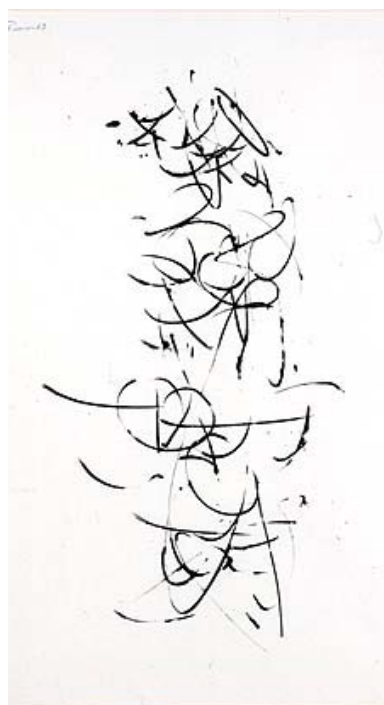
No seu caso, as *decalcomanias* são carimbos realizados com trapos amarrotados embebidos em tinta-da-china. Sensível ao poder sugestivo da textura visual destas manchas repetitivas, que se articulam segundo o ritmo do seu próprio gesto, o pintor assume uma arte de atitude vitalista *dada*, de inspiração zen, pelo que alguns desses desenhos se intitulam *dada-zen*. Ao revelar o ser, o gesto engendra sinais articulados uns em função dos outros, para nos devolver uma arte sinalética, plena de ritmicidade. A “arte do deixar acontecer”, aberta à exploração do acaso, pelo seu carácter imprevisível, suscita múltiplas interpretações.



Eurico: “decalcomania” *Dada- Zen*, 26-08-64K
Carimbo de trapo e tinta-da-china s/ papel;
83x59cm
Col. particular



Eurico: *Cela s'appelle l'Aurore*; 14-03-65-V, 1965. Trapo embebido em tinta-da-china s/ papel cavalinho. (“decalcomania”); 103x70cm. Homenagem a Buñuel. Col. Fundação Cupertino de Miranda.
O trapo embebido em tinta, semi-seco, endurece e adquire a textura de carimbo, aplicado gestualmente na vertical.



Eurico:
Tubismo,
1963. Tubo de
tinta-da-china
s/ papel
cavalinho;
61x43cm. Col.
E. G.
Desenho
executado
directamente
com o tubo de
tinta-da-china.



Eurico:
Caligrafia,
1963. Tinta-
da-china
aplicada a
pincel bambu
s/ papel
cavalinho;
61x 43 cm.
Col. E. G.



Eurico: *Caligrafia*, 20-08-64-L.
Tinta-da-china s/ papel; 86x61cm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda,
Centro de Estudos do Surrealismo.



Eurico: *Nebulosa II* – 6-09-65B, 1965.
Aguada / tinta-da-China s/ papel
humedecido; 61x43 cm.
Col. E. G.

... Através do improviso, as minhas figuras foram dando lugar a simples sinais gráficos, ágeis caligrafias abstractas, executadas fora de qualquer motricidade imposta do exterior, (...) uma pintura, de sinais, derivada do gestualismo, tão depurada quanto possível. A execução gestual, rápida, directa e sem retoque, confronta-se com formas arquetípicas do inconsciente colectivo (...)

Os dados imediatos do inconsciente e a intervenção do acaso foram explorados (...) na pintura-escrita que assumo como um ritual, pesquisando relações entre o comportamento vitalista dada e a sagesa do Budismo Zen. (...)

*O primado do suporte e a mediação visual dos processos de registo permitiram-me redescobrir, intuitivamente, na minha pintura de signos, o sentido do arabesco ibérico e das tradições artesanais mediterrânicas, onde o branco e o preto valem como cores e não como luz e sombra. Ao aprofundar o automatismo psíquico, através do gestualismo e da caligrafia espontânea, aproximei-me do espírito zen de uma arte directa, sem correcção nem retoque ...*¹⁹⁵

A este propósito, escreveu o pintor surrealista Cruzeiro Seixas:

*O espaço vazio que cria, com as suas caligrafias, é naturalmente o infinito que temos, a “courbe unique” que Breton celebrou ...*¹⁹⁶

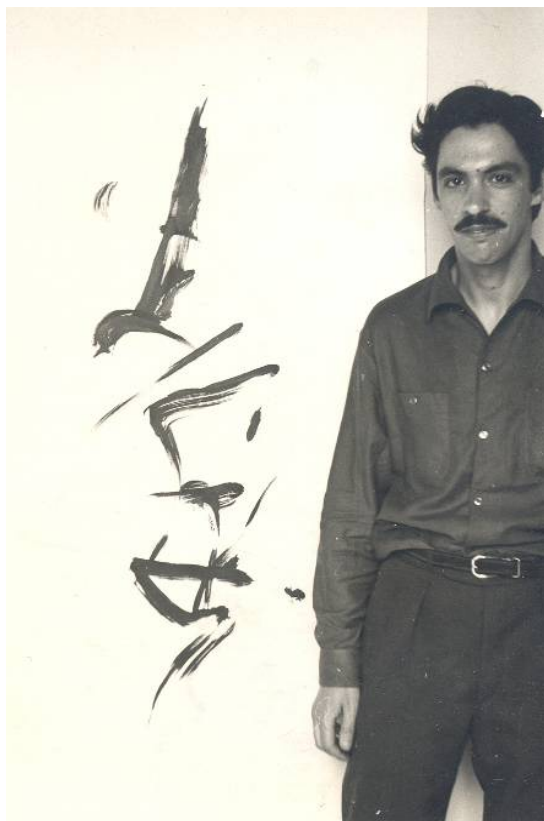
Entre 1964 e 1965, Eurico pintou grandes signos negros, caligráficos, verticais e ascensionais, a tinta-da-china e pincel bambu sobre papel de grandes dimensões (100x70cm) e sobre papel de cenário. São signos que correspondem a um único gesto, de cima para baixo, sempre em função da nudez branca do suporte.

*O todo de um quadro é ser um sinal ou forma única. Um sinal simples, sem dúvida, pois o mais importante é atingir a pureza, a imediatidade e a simplicidade. Mas, para chegar aí, é preciso merecer: muito trabalho e mergulhar a fundo na problemática da linguagem plástica. O sinal é muito pessoal. Só multiplicando o seu uso e desdobrando as suas funções, é que se evidencia a sua verdadeira vocação expressiva.*¹⁹⁷

¹⁹⁵ Texto do autor (in catálogo da exposição *Eurico 1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, Janeiro, 1978)

¹⁹⁶ (Fragmento do prefácio de Cruzeiro Seixas a uma exposição de Eurico, na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1983)

¹⁹⁷ Gonçalves, Rui Mário, carta de 10-08-63, dirigida ao autor, sobre o *sinal* (in catálogo da exposição *15 desenhos de Eurico Gonçalves*. Lisboa: Galeria 111, (11 a 30 de Abril, 1964)



Eurico: *Caligrafia vertical que antecede o "signo" vertical. Desenho a pincel bambu e tinta-da-china s/ papel de cenário, 1965.*
Arquivo E. G.



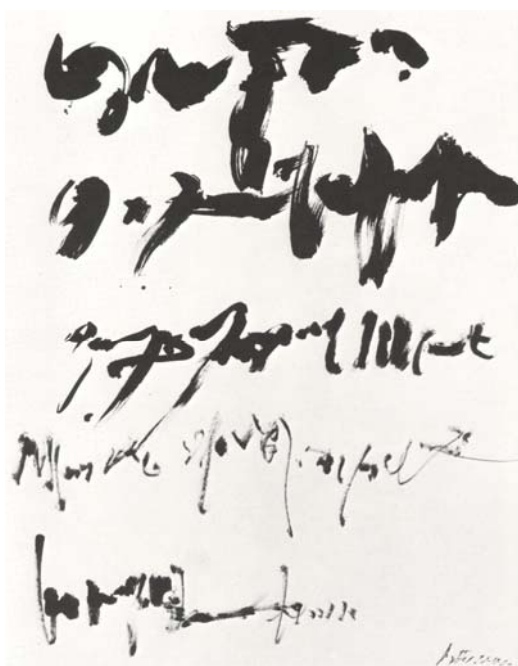
Eurico: *Põe Quanto és no mínimo que fazes, 1966.*
Acrílico s/ papel; 75 x 55 cm. Paris. Signo único, ascensional. Outros signos ascensionais foram realizados por Eurico, em escala maior.
Foto do pintor Jorge Martins.
Arquivo E. G.

Estou empenhado em reabilitar o desenho como linguagem a preto e branco, declarou Eurico Gonçalves numa entrevista no Jornal de Letras e Artes, em 1964¹⁹⁸, ano em realizou duas exposições de desenho, na Galeria 111 e na Galeria Divulgação, em Lisboa. Dessa entrevista transcrevemos ainda: Da criação dum tecido lírico, onde o mínimo ponto se comunica aos imediatos (espaço topológico, numa multiplicidade de sinais, que engendram uma caligrafia, passo à criação de um Sinal Grande ou Forma Única, quase gigantesca, que contém em si toda a sequência rítmica possível (o pormenor engendra o todo); o todo é superior ao somatório das partes).¹⁹⁹

¹⁹⁸ Entrevista (não assinada) por Manuel de Lima, colaborador permanente do Jornal de Letras e Artes, em 8 de Abril de 1964, a propósito dos desenhos a tinta-da-china e pincel bambu sobre papel de médio e grande formato, expostos na Galeria 111 e na Galeria Divulgação, Lisboa / Porto, esta última prefaciada por Fernando Pernes. O pintor surrealista Marcelino Vespeira felicitou Eurico pela exposição e pela entrevista, declarando: "Esta é a entrevista que eu gostaria de ter feito!" (das conversas com Eurico Gonçalves)

¹⁹⁹ Jornal de Letras e Artes, 8 de Abril de 1964

Enquanto as caligrafias a tinta-da-china de Eurico são verticais, de cima para baixo, evocando os caracteres orientais, Degottex mantém a estrutura da escrita ocidental, da esquerda para a direita e de cima para baixo, em linhas paralelas. Já nas pinturas de grandes dimensões da mesma época, pintou *metasignos*²⁰⁰ que condensam em si toda a energia do gesto vertical, em função do suporte excessivamente alongado em altura.



Jean Degottex, *Suit Et (III)*
29-11-62; tinta-da-china s/
papel; 106x75cm.

IV.3.4 – 1966: O GESTO VERTICAL:

”PÕE QUANTO ÉS NO MÍNIMO QUE FAZES” (RICARDO REIS)

A verticalidade do gesto de Eurico, na sequência da série de caligrafias verticais a tinta-da-china sobre papel, mantém a austeridade do preto e do branco, frequentemente associados à cor neutra do papel rasgado e colado. O gesto fulgurante do pintor aproxima-se, por vezes, da *garatuja*, que gera cruzes e outros signos. É uma arte espontânea, onde as irregularidades da pincelada, os escorridos, os salpicos e outros aspectos imprevistos da execução rápida são naturalmente

²⁰⁰ *Metasigno*: para além do sinal

aceites pelo pintor. Predominantemente em acrílico sobre papel ou tela, o gesto vertical, à escala do braço, é indicador da afirmação plena da energia vital. Trata-se, no entanto, de uma atitude espiritual diversa da que presidiu à formação do expressionismo nórdico europeu, e da *action painting* americana, de concepção mais complexa. A simplicidade evidencia a pureza do sinal, enquanto a complexidade confunde e dificulta a sua visão.

Em Degottex, Michaux, Eurico e em outros calígrafos de expressão depurada, não há desacordo entre a vida e a invenção do sinal. No caso de Jean Degottex, o gesto vertical gera *metasignos* ascensionais, que, tal como na pintura de Eurico, estabelecem uma relação rítmica e anímica com o espaço *vazio* envolvente. O pintor concentra-se na essência do próprio acto de pintar e, mais do que a pintura, importa o que permanece intacto, na valorização do suporte, campo primordial da acção e da não-acção. Liberta de tudo o que é acessório, a pintura exprime o máximo com o mínimo de meios. Ao superar ou transcender o ego, este dissolve-se na visão cósmica da vida.

Para se compreender o sentido da sua pintura, Jean Degottex afirma:

*Não hesito em declarar que para mim o encontro com a atitude zen é fundamental.*²⁰¹



Jean Degottex:
Metasigno Quatro
4-4-1961. Óleo s/
tela; 280x130cm.
Museu de Toulon.
Pintura de signos,
extremamente
depurada, encontra
inevitável afinidade
espiritual com o
Zen.



Eurico: Pintura da série "Põe quanto és no mínimo que fazes", 1966. Acrílico, e pastel de óleo s/ papel; 76x57cm. Gesto Vertical. Col. E. G.

²⁰¹ Entrevista com J. Alvard, Bruxelas: revista *Quadrant* nº 10, 1961 (in *Depuis 45*, "L' Art de notre temps", Vol. I. Bruxelas: La Connaissance, S.A. 1969, p. 157)



Eurico: 31 – 10 – 66 A. Acrílico s/ papel; 76x56 cm. Série *Põe quanto és no mínimo que fazes* (Ricardo Reis). Col. E.G.

Na série *Põe quanto és no mínimo que fazes*, em homenagem a Ricardo Reis, o suporte é totalmente pintado de branco, onde incidem gestuais signos negros, parcialmente integrados no fundo. O branco do fundo, enquanto húmido, permite melhor integração da mancha negra, levemente acinzentada pela mistura. O grafismo impulsivo do pastel de óleo deixa sulcos, com reservas de cor. Por seu turno, a colagem de papel ocre rasgado acentua o contraste cromático e a estrutura vertical.



Eurico: *Põe quanto és no mínimo que fazes*, 1966 (Ricardo Reis). Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 76x57cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

A nitidez da caligrafia a preto contrasta com cores intermédias claras, próximas do branco do suporte.



Eurico: Pintura-colagem s/ papel, da série “Põe quanto és no mínimo que fazes” (Homenagem a Ricardo Reis), 1966; 76x57cm. Col. E.G. Pintura acrílica de signos negros s/ papel ocre rasgado s/ fundo pintado de branco. O ocre como cor intermédia entre o preto e o branco.



Eurico: *Põe quanto és no mínimo que fazes*, 1966 (Ricardo Reis). Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 76x57cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. Na sequência do gesto vertical e caligráfico, predominantemente a preto e branco, os contornos diluem-se em manchas cinzas esbranquiçadas, próximas da cor do suporte, onde o negro quase desaparece, num grafismo informal, que evoca Wols.

IV.3.5 – A PINTURA CONCEBIDA COMO ESCRITA: LETRISMO E INVENÇÃO DE SIGNOS

Quando a escrita se academiza ou se sistematiza, recorre à cópia, imitação e repetição estereotipada dos seus sinais codificados. É o que sucede tradicionalmente com os caracteres chineses, os arabescos e o letrismo ocidental. Convém lembrar que a vocação original da escrita é criar sinais, sendo, neste plano, que se manifesta a *pintura-escrita* de Eurico e a dos calígrafos modernos, como o japonês Shiryu Morita (1912), o alemão Julius Bissier, o belga Henri Michaux, os franceses Jean Degottex e Georges Mathieu e o americano Mark Tobey.

Enquanto que os calígrafos árabes transformam a caligrafia em pintura, Eurico transforma a pintura em caligrafia. Não pretende fazer senão *pintura-escrita*.

Os pintores calígrafos marroquinos partem da escrita convencional, embora com a liberdade de a alterar, como acontece na pintura letrista de João Vieira e nos desenhos grafológicos de António Sena e Ana Hatherly, que deformam, metamorfoseiam ou modificam a própria escrita da letra e da palavra, tornando-a muitas vezes ilegível, mas mais expressiva em termos gráficos. No caso de Melo e Castro, “só a escrita existe”²⁰² na sua poesia visual de jogos de palavras convertidas em imagens.

Os signos de Eurico, inteiramente inventados através da execução, não são letras nem números, mas signos não codificados de uma pré-escrita espontânea, que revela arquétipos do *inconsciente colectivo*. *Sabes escrever e não sabes ler o que escreves* – disse Melo e Castro directamente ao pintor.²⁰³

O arabesco contém tudo: o élan vital, a posse imediata da superfície e o ritmo gestual da caligrafia, que flui livre, num espaço contínuo e sem fronteiras. O arabesco é a síntese do movimento, de cima para baixo, e da esquerda para a direita. O arabesco de Eurico diverge do arabesco dos árabes. Em termos simbólicos, a escrita vertical oriental é de cima para baixo, do céu para a terra; a escrita horizontal árabe é da direita para a esquerda, da razão para a emoção; e, em sentido contrário, a nossa escrita ocidental é da esquerda para a direita, da emoção para a razão.

Escrever / caligrafar é sentir o movimento da mão e do corpo, articulando o cheio e o vazio, a luz e a sombra, o suspense e a vertigem. A vertigem sente-se no limite extremo da quietude. Como o músico de Jazz, que improvisa a partir de muito pouco ou nada, o pintor gestual calígrafo improvisa com o que encontra à mão, com o único objectivo de apurar o domínio de uma linguagem pessoal, que o transcende. É o carácter transcendental da sua linguagem que faz coincidir o puro instinto e a clarividência dos seus signos e manchas. Escrever / caligrafar com a cor é atingir o âmago da pintura-escrita.

²⁰² Gonçalves, Eurico, “Só a escrita existe”. Lisboa: Diário Popular, 18-05-1978 (O título deste artigo, sobre a obra de Melo e Castro, é uma expressão utilizada pelo poeta, a propósito da sua poesia visual de jogos de palavras convertidas em imagens ou ideogramas)

²⁰³ Conversa de Melo e Castro com o pintor, em 1994, quando da exposição de Eurico *30 Anos de Pintura-Escrita, 1963-1993*. Oeiras: Galeria Espiral, (29 Jan. -17Fev. 1994)



António Sena: Sem título, 1965. Grafite, lápis de cera e tinta-da-china s/ papel; 44x32cm. O prazer de riscar, garatujar, escrever.

*...Há na arte de António Sena uma espécie de “gaucherie” ou uma assumida falta de jeito inspirada, que o reaproxima das origens de uma “inocência primordial”, no traçado irregular de formas elementares e signos emergentes, que evocam os das primeiras manifestações gráficas da criança e alguns aspectos espontâneos dos graffitiis murais da “arte bruta” e da arte dita primitiva.*²⁰⁴

Na emblemática composição “letrista” de João Vieira, o ritmo tenso da matéria espatulada de cor luxuriante preenche quase todo o plano frontal da tela, onde as letras, engendradas pelo movimento do gesto, se recortam sobre o fundo branco.

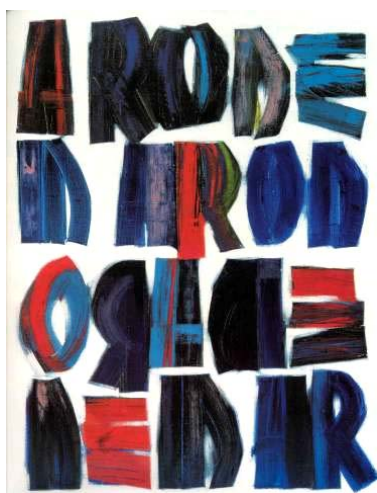
Desde *Un Coup de Dés* de Mallarmé, *Palavras em liberdade* de Marinetti e os *caligramas* de Apollinaire (1880-1918), até aos *ideogramas* de Melo e Castro e os *anagramas* de Ana Hatherly, a poesia visual e experimental suscita múltiplas leituras, provocadas pela exploração do acaso.

Apollinaire reduziu o *ideograma* poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre chuva, como “*il pleut*”, as palavras dispõem-se em cinco linhas oblíquas, que imitam o cair da chuva. Noutras composições, as palavras podem dispor-se em forma de gravata, coração, coroa, etc. São *caligramas*, que correspondem a meras figurações dos temas.

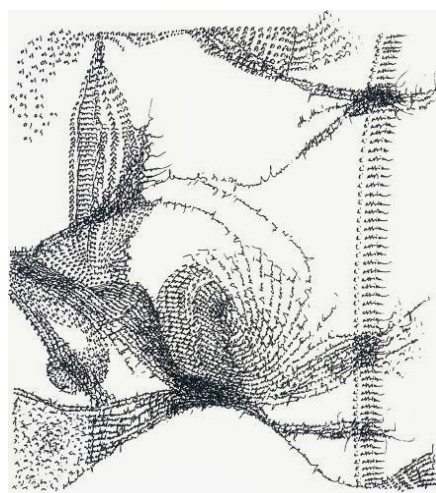
²⁰⁴ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 183

No contexto da poesia visual, Ana Hatherly declara:

*Tornei a minha própria escrita ilegível, afim de poder observá-la apenas gestualmente. A partir das características lineares e dinâmicas dos elementos básicos da sua escrita, ela recompõe ou reescreve, por meio de um processo combinatório altamente arbitrário, aquilo a que chama “anagramas”, por aí se aproximando do carácter indeterminado do acto poético criador...*²⁰⁵



João Vieira: *Uma Rosa É*, 1968. Acrílico s/ tela; 200x161cm. Col. FCG /CAMJAP.



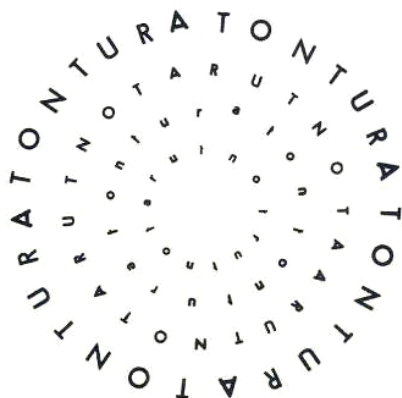
Ana Hatherly: *É preciso compreender*. Poesia visual da série *Mapas da Imaginação e da memória*, 1973. Tinta-da china s/ papel.

Segundo Melo e Castro, “só a escrita existe”²⁰⁶: *De facto não sei muito bem onde se encontra para mim, o limite entre a escrita e a não-escrita; ou entre a produção visual e/ou gráfica e a que por palavras só se escreve ou se publica em livros, ou sequer se esse limite é possível de marcar, mesmo sinuosamente; ou se afinal só a escrita existe. Parece-me bem que sim! Hoje creio que só a escrita existe, já que tudo o que nos rodeia, já que tudo que sai das mãos do homem é um sinal de qualquer coisa e como tal pode ser lido e entendido....*²⁰⁷ “Só a escrita existe”, demonstra-o com clareza e coerência a poesia visual de Ernesto Melo e Castro, feita com letras e palavras, proporcionando múltiplas leituras.

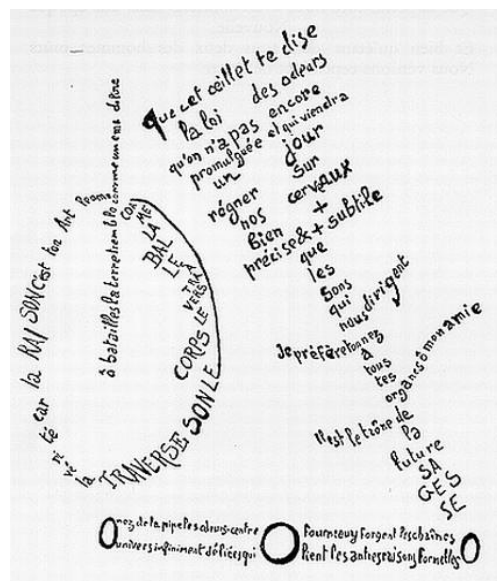
²⁰⁵ Idem p. 89

²⁰⁶ Gonçalves, Eurico, “Só a escrita existe”. Lisboa: Diário Popular, 18-05-1978 (conforme já referido, o título deste artigo é uma expressão da autoria de Melo e Castro)

²⁰⁷ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 83 / Gonçalves, Eurico, “Só a escrita existe”, Diário Popular, 18-05-1978



Melo e Castro: *Tontura*, poema visual, 1962; 13x13cm. In Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 83.



Apollinaire: *Caligrama*, 1913-1916.

De igual modo, não codificadas e deliberadamente abstractas são as *calimorfias*, a preto e branco, de Fernando Lemos (1926). O termo *calimorfia*, atribuído por José-Augusto França, refere-se à escrita de formas, como a própria palavra indica. No caso de Lemos, as formas elípticas desencadeiam um ritmo arredondado e sensual, na base do contraste a preto e branco. São formas geometrizadas, de contorno rigorosamente definido, que divergem dos sinais espontâneos das caligrafias de Eurico.



Fernando Lemos: *Desenh* (série caligráfica), 1957; 100x70cm; tinta-da-china s/ papel. (*calimorfia*).



Christian Dotremont
(n. 1922).
Caligrafia a preto e branco; pincel e tinta-da-china s/ papel; 134x67cm. Não ass. Não dat. No caso de Christian Dotremont, o texto automático origina o "logograma", que surpreende pela autonomia expressiva, agilidade gráfica e vibrante efeito visual.



Dotremont (Grupo Cobra), 1978.

O poeta calígrafo Christian Dotremont (1922-1981), de nacionalidade belga, foi fundador do Centro Surrealista-Revolucionário na Bélgica, em 1947, e do Grupo *CoBrA*, em 1948. Integrou-se no grupo surrealista belga a partir da publicação do seu primeiro panfleto *Ancienne Eternité*, que é um poema de amor. Relacionou-se com Breton, em Paris, mas por razões ideológicas relacionadas com o Partido Comunista, terminou esse relacionamento. Nas suas conferências, Dotremont sublinhava a importância da acção colectiva e da experiência surrealista vivida no quotidiano.

A sua obra é um exemplo de interdisciplinaridade, onde a caligrafia se torna um elemento visual integrante da poesia. Praticou a escrita automática, desde 1941. Sem se preocupar com a legibilidade da palavra, que se desenvolve de maneira espontânea, criou *logogramas* a preto e branco, pintados a pincel e tinta-da-china, em diversos suportes, de surpreendente autonomia expressiva, agilidade gráfica e vibrante efeito visual.

*A verdadeira poesia é aquela onde a escrita tem a sua palavra a dizer*²⁰⁸

²⁰⁸ Pascale Le Thorel-Daviot, *Dictionnaire des Artistes Contemporains*. Paris : Larousse, 2004, p. 98

A grafologia pessoal está na origem da escrita pictórica de Dotremont. Tal processo evoca as grafologias ilegíveis de Ana Hatherly. O que num é pintura-escrita, no outro é grafismo gestual. Ambos partem da escrita automática da letra e da palavra, que, pela via do ritmo rápido se transforma numa outra escrita gráfica e pictórica que evidencia a autonomia expressiva do sinal emancipado do referente inicial.

Enquanto estes dois poetas metamorfoseiam a escrita literária, o poeta Henri Michaux “para se descondicionar”²⁰⁹, segundo as suas próprias palavras, pratica uma escrita livre à margem da escrita literária.

A vocação original da escrita é criar signos. Copiá-los ou repeti-los é reduzi-los a um sistema meramente académico. A criatividade manifesta-se à margem da escola, pondo em questão as regras, as normas e os modelos impostos pelo sistema. Os dadaístas e, consequentemente os surrealistas põem em causa todos os sistemas instituídos. É nessa área mais liberta que se revela a pintura caligráfica de inspiração zen de Eurico, cuja origem é o *automatismo psíquico* surrealista.

*Eurico redescobre intuitivamente, na sua pintura de signo espontâneo e de tintas claras aplicadas lisamente, o sentido do arabesco ibérico e das tradições artesanais mediterrânicas, onde o branco e o preto valem como cores, e não como luz e sombra.*²¹⁰

Na *pintura-escrita* de Eurico, não há cópia. Os letristas ocidentais ainda têm um referente que é a palavra, a letra. A pintura de Eurico é uma *pintura-escrita* livre, totalmente inventada no momento da execução. É aquilo que começa pela primeira vez. Aí reside o seu sentido original, que nada tem a ver com a cópia seja do que for. Nesta *pintura-escrita* zen, depurada, inventiva e não imitativa, Eurico está à margem do conceito habitual de escrita das palavras, das letras, dos elementos convencionalmente adquiridos ou codificáveis.

Se alguns artistas europeus e americanos como Henri Michaux, Pierre Alechinsky e Mark Tobey, tiveram contactos directos com as grandes civilizações orientais, outros artistas ocidentais, como Julius Bissier, Jean Degottex, Antoni Tàpies, Manuel Millares, Juan Miró, Lewin Alcopley (1910-1992), Yves Klein, Eurico, Franz Kline e Helen Frankenthaler (1928), não tendo tido quaisquer contactos directos com a cultura oriental, realizaram uma arte que revela uma grande afinidade espiritual, por razões profundas, éticas, estéticas e poéticas.

²⁰⁹ *Eu desenho, pinto, para me descondicionar* – Henri Michaux (in Gonçalves, Eurico, Dada-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p.91)

²¹⁰ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Edições Alfa, 1986, p. 165

Enquanto Eurico, Degottex, Fontana, Bissier, Klein e Giacometti *fazem o vazio* para que a totalidade do ser se revele no menor sinal ou acidente, Pollock, Georges Mathieu, Jean Dubuffet, Georges Noël (1924), Twombly e Gerhard Schneider (1896-1986) *fazem o cheio* de uma escrita barroca e informal.

Nas telas de Noël e Dubuffet, a matéria afirma-se com uma textura espessa, e o gesto grava sinais e figuras, tirando partido da irregularidade do suporte. O movimento impulsivo ora é solto, espiralado e fluido, ora é incisivo, angular e duro. Em Schneider, a cor matérica é arrastada pelo movimento do gesto. No grafismo contínuo de Noel e de Twombly, cada sinal dá origem a novos sinais, no espaço topológico do suporte.

Na pintura caligráfica de Eurico, importa ter em conta a velocidade da sua realização, onde o gesto não premeditado, fulgurante e decisivo, revela grande pureza e simplicidade. Num estado de concentração, descontração e disponibilidade, o pintor aceita a pintura como um acontecimento em si mesmo. Presenciamos, mais uma vez, a exploração do acaso e o *automatismo psíquico* puro surrealistas na obra do pintor, agora muito próximo da arte oriental, onde a improvisação rege quase totalmente o acto criador. Ao referir-se às origens da pintura *sumi*, realizada com pincel bambu, macio, carregado de tinta, sobre papel de arroz, fino e absorvente, o mestre japonês Suzuki afirmava: *A razão porque se escolhe um material tão frágil é que a inspiração deve ser transmitida no mais curto período de tempo possível, não sendo autorizada a premeditação, a repetição e a correcção ou retoque. O artista deve seguir a sua inspiração tal como surge, espontânea e absoluta, nada mais devendo fazer além de mover o braço, os dedos, o pincel, como se fossem simples instrumentos nas mãos de qualquer outro que deles se tivesse apoderado (...)*

*Dizem os filósofos orientais que a riqueza e o acerto só surgem quando não se espera nada, quando se abandona a procura do tesouro. Segundo zen na arte do tiro ao arco, o atirador consegue atingir menos vezes o alvo, quanto mais obstinadamente se esforça por adquirir uma técnica segura. Do mesmo modo, enquanto o pintor estiver consciente da sua impossibilidade de pintar como deseja, é precisamente esta preocupação que o impede de pintar livremente: e só quando deixar de se preocupar com o que pretende, é que poderá manifestar-se total e surpreendentemente diferente do que pudera supor inicialmente...*²¹¹

A pintura de Eurico “não distingue os fins dos meios”, livre e espontânea como os jogos infantis. ...*A obra e o jogo realizam-se quase sem dar por isso, num estado de relaxação*

²¹¹ Gonçalves, Eurico, *Dada-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 38, 39

*sublime, de equilíbrio e claridade, de conservação de energia vital, sem esforço, como quem respira e encontra na respiração uma forma de concentração e de repouso...*²¹²

Os artistas ocidentais que mais se aproximam do espírito zen são, segundo Eurico Gonçalves: Henri Michaux, Jean Degottex, Julius Bissier, Tobey, André Masson, Rothko, Yves Klein, Fontana, Alan Davie, Millares, Tàpies e Miró, estes dois últimos nas suas derradeiras obras.

O acto criador de Eurico implica movimento. A sua sensibilidade aproxima-o da pureza radical e do silêncio de Jean Degottex. Em ambos, o gesto é livre, para exprimir o máximo com o mínimo de meios. Os instrumentos que utilizam, seja o pincel, a caneta, o grafite ou o pastel de óleo, funcionam como o prolongamento dos seus próprios membros.

No Japão, só a partir de 1949-50 é que a caligrafia surgiu como total abstracção, sendo o seu grande impulsionador Shiryu Morita. Os calígrafos modernos japoneses inventaram sinais abstractos.



Shiryu Morita
Tora — Tiger

Shiryu Morita: *Tora Tiger*

...O Doutor Hisamatsu, autoridade do Zen, escreveu:

“Aquele que pinta (o sujeito) é o que é pintado (o sinal). O que é pintado (o sinal) não é uma existência objectiva para o que pinta (o sujeito). Aquele que pinta (o sujeito) exprime-se subjectivamente por meio do que é pintado (o sinal)”. Os parênteses são de Shiryu Morita.²¹³

²¹² Ibidem

²¹³ Idem, p. 43

Esta caligrafia moderna não só veio revelar a livre expressão do homem japonês, como veio também confirmar a verdadeira vocação da caligrafia que é criar sinais.

Se a pintura europeia e americana sofreu influência da arte oriental, sobretudo da escrita, a caligrafia japonesa também só se tornou totalmente abstracta depois de alguns artistas ocidentais terem realizado exposições no Extremo Oriente. Entre outros, citamos Hartung, Schneider, Mathieu, Wols e Miró. Demasiado vinculados a uma forte tradição conservadora, os orientais dificilmente conseguiriam realizar uma arte inovadora sem este estímulo do Ocidente. Uma arte inovadora que reabilita a verdadeira tradição oriental que, na sua origem, era inovadora, capaz de criar novos caracteres.

Na poesia, são a palavra e o fonema que estimulam a imaginação auditiva do poeta. Na escrita pictural são o movimento, o ritmo e o sinal visual que estimulam a imaginação criativa do pintor. O gesto responde a estímulos interiores e exteriores. Através dele, o pensamento e o corpo são indissociáveis. O dualismo pensamento/corpo deixa de ter sentido, quer na *action-painting* de Pollock, quer nos desenhos a tinta-da-china de Henri Michaux, quer na pintura gestual e caligráfica de Eurico.

O homem encontra, através da expressão corporal, a resposta às suas próprias interrogações. A pintura gestual é uma manifestação simbólica do inconsciente, uma forma de comportamento que promove novas estruturas da linguagem.

A tinta-da-china negra é o material por excelência das caligrafias orientais, onde não há qualquer artifício, correcção ou retoque. *É uma arte de expressão directa que exige o máximo de concentração e disponibilidade. Ao ser realizada em poucos segundos, exprime a totalidade do “ser”. É o momento em que o “ser” se revela. É preciso uma grande concentração e disponibilidade para nos aceitarmos tais como somos, através do que fazemos. Nós somos o que fazemos.*²¹⁴

As primeiras caligrafias de Eurico são verticais, tal como as caligrafias orientais. A verticalidade relaciona-se com o posicionamento do corpo humano: o gesto vertical e a caligrafia vertical, traçada de cima para baixo.

Se, no início, o pintor esteve ligado à figura humana, esta depressa se converteu em signos abstractos, engendrados de cima para baixo, segundo a estrutura vertical, de ritmo orgânico, do seu próprio gesto.

²¹⁴ Palavras de Eurico Gonçalves, durante uma visita guiada à sua exposição *Eurico 42 anos de Pintura-Escrita-Zen, 1962-2004*. Amadora: Centro de Arte Contemporânea da Amadora, 18 de Setembro a 26 de Outubro/2004

A sua escrita livre vive e diferencia-se, consoante as características do suporte e do material utilizado: grafite, canetas, pastel de óleo, pincel e tinta. O suporte duro (madeira), coberto com verniz e pó de mármore, no caso de Tàpies, é primordial para definir o tipo de grafitismo sulcado que pretende. A escrita árabe e chinesa adoptam o pincel e a tinta-da-china sobre seda ou papel de arroz, também este muito utilizado por Eurico Gonçalves.

Nos pintores calígrafos, *o fazer coincide com o sentir e o pensar.*

IV.3.6 – O AUTOMATISMO PSÍQUICO NA ORIGEM DO EXPRESSIONISMO ATRACTO AMERICANO, DA PINTURA GESTUAL E DO SURREALISMO ATRACTO

O surrealismo actua sem preconceitos, subvertendo os códigos conhecidos, através da exploração do acaso. Os elementos do acaso são imprevisíveis e reveladores de uma nova atitude. O surrealismo abstracto transcende o conhecido e assume sem medo o desconhecido, ao desvendar o que se oculta no inconsciente. O que não se sabe é o que nos faz agir. O fazer revela o ser. A exploração do acaso não pode deixar de se relacionar com o *automatismo psíquico* surrealista.

Enquanto Max Ernst se serve da mancha do acaso para reconstituir a realidade, embora transfigurada, Miró, mais puro, inventa novas figuras-signos. Se ambos desenvolvem a capacidade visionária, Miró não se limita à transgressão de códigos conhecidos; é capaz de inovar sem referências prévias.

Se os *Aquamotos* de Mário Cesariny não se limitam a sugerir “tempestades” e “combustões”, já Henri Michaux vê nos seus signos errantes uma multidão de minúsculos seres em movimento. Em qualquer dos casos, o que se exalta é o poder sugestivo da mancha informal.

São questões como estas que, na nossa perspectiva, se devem colocar em relação à pintura de Eurico, que evolui da figura para o signo puramente abstracto, que evidencia uma expressividade imediata.

Ao que parece, a psicanálise não conseguiu evitar que muitos surrealistas não tenham ido mais longe, não só por uma questão de convicção interior e por preconceitos de ordem estética ou moral, como também por temerem o *desregramento dos sentidos*,

preconizado por Rimbaud e/ou a loucura. Alguns suicidaram-se, outros conseguiram superar traumas, ao fazerem da arte uma terapia. Nesse âmbito, o zen ajuda a desbloquear e a recuperar uma atitude saudável, baseada no prazer vital, que consiste em agir em íntimo acordo com a própria natureza.

A partir de 1937, Matta foi um dos mais acérrimos defensores do *automatismo psíquico*, que considerava a mais importante invenção do surrealismo, na medida em que promove a espontaneidade e a libertação do indivíduo. Foi quem mais encorajou os jovens pintores de Nova Iorque a explorar o *automatismo psíquico*, no sentido de renovar o surrealismo. O *automatismo psíquico* abstracto de Matta e de Paalen tende para um certo biomorfismo, que foi bem aceite pelos nova-iorquinos. As formas orgânicas da sua pintura, diversificadas ambíguas e interiorizadas, são provenientes de fontes antropomórficas e implicam um conteúdo humanista.

Ao enveredar pelo *automatismo*, Matta não negligenciou a importância dos valores formais e estéticos da pintura. Sendo esta fruto de uma organização consciente, o pintor não deixou de se interrogar acerca da pureza do *automatismo*, na medida em que o processo implica o controlo simultâneo de forças pré-conscientes.

Nem todos os pintores americanos, ciosos do conteúdo das suas obras e dos valores estéticos, aceitaram facilmente o *automatismo psíquico* surrealista. Nessa perspectiva, Paalen traduziu deste modo o seu ponto de vista: *O automatismo (...) não pode ser mais do que uma técnica encantatória, mas não uma expressão criadora (...) o fluxo caleidoscópico de pintor liberto pelo automatismo, não é senão material em bruto (...). Para que haja poesia ou quadro, a linguagem deve ser articulada. O pingar inesgotável multicolor da infracção verbal acaba por ser tão enfadonho (...) como a álgebra fútil do purismo plástico rectangular.*²¹⁵ E, em 1942, Paalen declarava: *Salvador Dali...nunca produziu pintura que se pudesse classificar de automática. É importante afirmá-lo com clareza, (...) a sua pintura, longe de ser automática, não é senão mera cópia académica de uma experiência psicológica já terminada....*²¹⁶

Por seu turno, André Masson, que exerceu influência decisiva no *automatismo psíquico* da *action painting* de Pollock, esclarecia: *De tudo o que permite a aproximação automática, deverá utilizar-se o que pode ser esteticamente reabsorvido, pois a arte*

²¹⁵ Idem, p.50 (nota 30: Wolfgang Paalen, «The New Image», *Form and Sense*. New York: Wittenborn, Schultz, 1945, p. 34 ensaio escrito em 1941)

²¹⁶ Sandler, Irving, *Le triomphe de l' Art Americain / l'expressionisme abstrait*, Vol. 1. Paris: Éditions Carré, 1990, p. 46 (nota 25: Wolfgang Paalen, «The New Image», traduzido por Robert Motherwell, *Dyn*, nº 1, Abril-Maio 1942, p. 9)

*possui em si um valor autêntico, que o interesse pela psiquiatria não pode substituir.*²¹⁷

Ao sublinhar a autenticidade da arte como um valor que supera a psiquiatria, André Masson não deixa de considerar a importância do *automatismo psíquico* na transformação da linguagem surrealista, cada vez mais liberta e abrangente.

Motherwell, num artigo que exprime as suas ideias acerca da arte, em 1944, substitui o termo surrealista *automatismo psíquico* por *automatismo plástico*: O “*automatismo plástico*”, conforme era assumido por mestres modernos, como Masson, Miró e Picasso, tem, com efeito, muito pouco a ver com o inconsciente. Trata-se muito mais de um processo maleável, que possibilita inventar formas novas. Nesta perspectiva, é uma das maiores invenções formais do século vinte.²¹⁸

A divergência que poderá existir entre o *automatismo psíquico* surrealista e o *automatismo plástico* proposto por Motherwell parece-nos ser a seguinte: o primeiro revela os dados imediatos do inconsciente e o real funcionamento do pensamento, sem quaisquer preocupações estéticas, morais ou outras, conforme declara Breton nos seus *Manifestos*; o *automatismo plástico* de Motherwell evidencia preocupações formais, puramente estéticas, tal como a maioria da arte abstracta norte-americana, que, todavia, revela arquétipos do inconsciente colectivo. Observem-se, por exemplo, os “arabescos” de Pollock, os labirintos de Tobey, o *círculo primordial*²¹⁹ de Gottlieb, o ritmo tenso do expressionismo abstracto de De Kooning e os gigantescos signos negros, gestuais e estruturais de Kline, que encontram alguma afinidade com os signos emblemáticos de Motherwell, embora estes mais estáticos e controlados.

No caso de Eurico, o *automatismo psíquico* surrealista está na origem da sua pintura gestual, que, devido ao seu encontro com o zen, aceita todos os aspectos imprevisíveis da expressão imediata, ao ponto de não admitir qualquer tipo de correcção ou retoque, por aí divergindo da arte meramente formalista. A sua sensibilidade estética implica a atitude de estar “inteiro” no mínimo que faz, o que exige um grande grau de concentração e de disponibilidade.

²¹⁷ Ibidem (nota 31: André Masson, «Eleven Europeans in America», p. 4)

²¹⁸ Ibidem (nota 32: Robert Motherwell, «The Modern Painter's World», *Dyn*, nº 6, Novembro 1944, p. 13)

²¹⁹ Na fase pré-figurativa, simbólica ou profundamente subjectiva, que Luquet designa por “realismo falhado” (termo discutível, na medida em que não há intenção de representar a realidade segundo padrões conhecidos), a criança associa a forma arredondada – a que Rudolf Arnheim denomina “círculo primordial” – a segmentos de recta, para representar simbolicamente pessoas, animais e objectos, não facilmente identificáveis pelo adulto. São bolas e traços soltos, cuja interpretação só a criança poderá fornecer naturalmente

O *automatismo psíquico* é verbal, gráfico e pictórico; não apenas plástico. A proposta de Motherwell afigura-se-nos redutora do *automatismo psíquico* que o próprio Breton definiu como manifestação “verbal, por escrito ou por qualquer outro meio”.

Como consequência de uma prática continuada, Eurico possui um sentido estrutural do gesto, que conduz à noção de equilíbrio ou harmonia em composições onde inscrevem signos, uns em função dos outros, no plano do suporte. As suas caligrafias e os desenhos a pincel bambu a tinta-da-china adquirem uma austera autonomia expressiva. A introdução da cor, em posteriores pinturas, torna-as inevitavelmente mais decorativas. Aplicada instintivamente, a cor explora o acaso da mancha que alastra e outros aspectos imprevisíveis. Consoante o material utilizado, pastel de óleo ou tinta acrílica, em função das características do suporte, papel, cartão ou tela, a cor varia por contraste ou aproximação. Na paleta predominam os tons claros, próximos do branco do suporte. O branco é, aliás, a cor básica, a que o pintor recorre para obter diversas tonalidades, e a tendência para a monocromia corresponde à necessidade de reafirmar o *vazio*.

É certo que as abordagens da psicologia e da psicanálise têm evoluído, mas não podemos deixar de salientar quão notáveis foram as descobertas de Breton no seu tempo, tomando Freud e outros psicanalistas como referência.

Sendo o *automatismo psíquico* a base de onde tudo parte, compete ao pintor criar uma linguagem, depurada ou acumulativa, em função da sua atitude interior, inteiramente assumida, tendo em conta que o seu processo de construção é semelhante ao da fala. A pintura vai sendo feita de reacção em reacção. Nesta perspectiva, uma cor ou um sinal provoca uma reacção, seguindo-se outra, e depois outra. Um ponto pode ter uma presença absoluta numa tela, mas se acrescentarmos outros sinais, o conjunto formará o quadro. O sinal inicial altera-se, conforme a composição em que se integra. A feitura do quadro vai modificando o que estava antes. Assim, é fácil de entender que pode existir uma imensidão de processos de construção.

O poeta Michel Leiris escreveu em 1929 um longo texto sobre a obra de Miró que revelava a atmosfera espiritual e intelectual que reinava naquela época. Propunha uma compreensão budista da integridade do mundo, que se concentra, seguidamente, sobre um pormenor ínfimo e expressivo desse todo. A vacuidade de um quadro como “Pintura”, de 1925, oferece manifestamente um espaço à meditação mas necessita de um elemento, sublinhado com decisão, para convencer o espectador que uma percepção sensorial se focalizou sobre um ponto capital. Numa carta a Michel Leiris, datada de

1924, Miró escreveu que o artista japonês Hokusai “queria tornar perceptível uma linha ou um ponto simplesmente”...²²⁰

O *automatismo psíquico*, praticado por Eurico, Masson, Matta, Cesariny, Wols, Michaux e outros pintores que se abeiraram do surrealismo abstracto, está na origem da pintura gestual caligráfica de pintores europeus, como Degottex, Mathieu, Hartung, Alechinsky e americanos, como Pollock, Tobey, Tomlin, Twombly e Kline. Todos eles pintam com grande rapidez, concentrados na expressividade do gesto espontâneo, que gera manchas informais e signos que se articulam como elementos imprevisíveis.

Sabe-se que o pintor surrealista Vespeira tentou esta experiência, mas depressa sentiu necessidade de “controlar” o seu próprio gesto, em composições abstractas, de intensa vibração cromática. Por seu turno, o pintor surrealista António Pedro, grande admirador de Rubens e de Bosch, artistas que inspiraram alguma das suas obras, chegou a dizer que a arte abstracta era “uma asneira”²²¹.



Mário Cesariny: *As mãos na água a cabeça no mar*, n.d. (Aquamoto).



Roberto Matta: *Donner la lumière sans douleur*, 1955; 200x300 cm. Óleo s/ tela.

Se Breton foi demasiado sensível aos conceitos ideológicos, o mentor do movimento surrealista talvez revele mais entendimento para a pintura do que a maior parte dos teóricos e, até mesmo, dos artistas. Tal facto pode ser comprovado em *O Surrealismo e a Pintura*, onde o autor aprofunda casos característicos do surrealismo figurativo e

²²⁰ Mink, Janis, *Miró*. Colónia: Taschen, 2001, pp. 47,48

²²¹ ...Quando os pintores surrealistas passam a exprimir-se, num domínio que lhes é próprio, o abstraccionismo lírico, nem os poetas surrealistas demonstram compreendê-los. António Pedro opõe-se à arte abstracta, dizendo que ela é “uma asneira” (1956). (in Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura e língua Portuguesa, Ministério da Educação, Biblioteca Breve, 1991, p. 57)

abstracto, desde Dali, Magritte, Delvaux, Svanberg e Brauner até Max Ernst, Arp, Miró, Gorky, Tanguy, Matta, Lam, Masson, Paalen, Toyen, Hantaï e Degottex, entre muitos outros. Além de que é também conhecida a sua grande sensibilidade e fascínio pela arte “primitiva” e pela arte psicopatológica, factos documentados através da sua admirável colecção e dos seus “manifestos”.²²²

Perfecto Cuadrado destaca a *escrita automática* como *uma das manifestações privilegiadas do automatismo psíquico puro*²²³ que contribui para a subversão do saber literário institucional, introduzindo uma nova gramática, a que Natália Correia se refere como “cartografia dos sonhos”, indo ao encontro do estado de “abandono vigiado”, que, na perspectiva de O’Neill, contorna o caos resultante dos dados imediatos da consciência, a organizar pelo “o poeta vigilante”. Aponta *Apenas uma Narrativa* de António Pedro, como obra percursora da *escrita automática* em Portugal, e Mário Cesariny como seu principal praticante, embora outros poetas surrealistas a tivessem também experimentado, como Alexandre O’Neill, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria e Eurico Gonçalves.

Cesariny foi quem, entre nós, levou mais longe a prática do *automatismo psíquico*, quer na *despintura*, quer na poesia; foi um dos primeiros que, pela via do *automatismo psíquico*, chegou ao surrealismo abstracto, desde os anos 40, a par de Wols e de Michaux.

Ainda hoje, a pintura abstracta, nomeadamente a pintura gestual, sem referente ou significado previamente definido, continua a ser mais difícil de entender do que a pintura abstracta geométrica, que articula formas conhecidas, como o quadrado, o triângulo e o círculo, entre outras. A dificuldade consiste em não saber que significado se pode atribuir a uma mancha informal, associada ou não ao traço impulsivo do pintor. Não foi por acaso que Kandinsky, o grande pioneiro da abstracção lírica, foi músico antes de ser pintor, estando naturalmente vocacionado para encontrar analogias e termos comuns à pintura e à música, como: *ritmo*, *timbre*, *improvisação*, *composição* e *harmonia*. A autonomia expressiva das formas e das cores encontra analogia com a autonomia expressiva do ritmo, dos sons e do silêncio. Se o poeta é sensível à musicalidade da palavra, já o

²²² Por iniciativa de Jean Dubuffet, foi fundada, em Paris, em 1948, a Companhia de *Arte Bruta* (Direcção: Dubuffet, André Breton, Jean Paulhan, Charles Raton, Henri Pierre, Roché e Michel Tapié). O interesse pela produção artística dos autodidactas e dos “loucos” generalizou-se.

²²³ Cuadrado, Perfecto E., *A Única Real Tradição Viva / Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, pp. 43-44

escritor / narrador de contos e histórias costuma limitar a compreensão do desenho e da pintura à mera ilustração figurativa, pelo que, de um modo geral, apenas valoriza o conteúdo narrativo da obra.

Observa-se que o *automatismo psíquico* suscitou mais polémica e sérias reservas do que a sua aceitação incondicional. Embora quase todos os surrealistas tivessem praticado o *desenho automático* e a *escrita automática*, poucos foram os que persistiram nessa via. Faltou-lhes a convicção interior. Ou, pior do que isso, a dificuldade em aceitar, pela via da prática do *automatismo psíquico*, a transição do surrealismo figurativo para o surrealismo abstracto. O próprio Breton, apesar de não gostar particularmente de Dalí, estava mais à vontade a falar do surrealismo figurativo que do surrealismo abstracto, embora não deixasse de reconhecer a importância deste último, consequente do *automatismo psíquico*, inteiramente assumido e desenvolvido nas obras de Masson, Wols, Michaux, Degottex, Matta, Paalen, Donati, Gorky, Hérold, Riopelle e outros, que reproduz em *Le Surréalisme et la Peinture* (1928-1965).

Com a vasta documentação deixada por Breton e as testemunhas vivas de uma época revolucionária, no âmbito do *automatismo psíquico* e de outras técnicas espontâneas, o surrealismo continua a revelar pertinente actualidade como inesgotável meio de intervenção, enraizado na reabilitação dos mitos profundos da existência humana.

De acordo com a teoria da Gestalt²²⁴ (percepção da forma) entre sentimentos inconscientes e a sua revelação na pintura, intervém um processo de organização automática e subconsciente que, segundo os psicólogos, é o processo do qual depende uma forma coerente de comunicação, "económica" e precisa.

A organização psicológica será sempre tão "boa" quanto o permitam as condições existentes. Esta é a lei de Prägnanz dos psicólogos da *Gestalt*, devendo entender-se por

²²⁴ A teoria da *Gestalt*, nas suas análises estruturais, descobriu certas leis que regem a percepção humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e ideias. Essas leis resultam de conclusões sobre o comportamento natural do cérebro no processo de percepção. Os elementos constitutivos são agrupados de acordo com as características que possuem entre si, como semelhança e proximidade, entre outras.

A teoria da *Gestalt* pretende responder ao porquê de certas formas agradarem mais do que outras, não se baseando no subjectivismo do "Feio / Bonito", mas na fisiologia do sistema nervoso e na psicologia, sempre através de rigorosas experiências e pesquisas. Segundo a *Gestalt*, a percepção da forma pelo cérebro é sempre uma percepção global dos estímulos, ou seja, o cérebro não percebe elementos isolados, mas sim as relações entre eles. O que vemos é o todo e não as partes. A hipótese da *Gestalt* para explicar estas forças integradoras é uma estruturação natural do sistema nervoso, que tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados, em busca de sua própria estabilidade. Na nossa percepção não existe uma qualidade absoluta de cor ou de forma. Há apenas relações. Os gestaltistas perceberam a presença de certas constantes nestas forças integradoras, que explicam porque vemos as coisas de certa maneira.

(www.3donline.com.br/artigos-gestalt.php - Set. 2006). [Para mais detalhes, ver: Arnheim, Rudolf, *Arte e Percepção Visual* (5ª edição). São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989]

“boa” a “regularidade”, a “simetria”, a “simplicidade”. Há, no entanto, certas formas de expressão que parecem escapar a esta lei. A arte de escrever é uma delas. As suas variações tornam-se significativas, de acordo com a personalidade do escritor e não podem obedecer à lei de *Prägnanz*. São livres.

De acordo com Herbert Read, reconhecendo essas exceções, Ehrenzweig elaborou um conceito sobre as formas de arte livres.²²⁵ Refere-se a organizações da percepção e da comunicação que não são “boas” no sentido de não serem regulares ou simétricas, mas significativas como formas expressivas. O conceito de formas artísticas sem Gestalt de Ehrenzweig confirma-se plenamente em certos tipos de arte moderna, como nas pinturas de Jackson Pollock, Soulages, Mathieu, Hartung ou Eurico Gonçalves. Há algo mais do que uma semelhança aparente entre o automatismo da rubrica ou da assinatura de Mathieu e a sua pintura gestual. Fautrier e Dubuffet aplicam sobre a tela uma massa informal. Henri Michaux cria formas celulares. Na “escrita branca” de Tobey e no informalismo cromático de Sam Francis há uma íntima correspondência entre a textura visual e a “estrutura fluida” das suas percepções.

Estas pinturas informais são coerentes. Cada artista tem o seu estilo claramente definido. Mas que expressam? Que revelam?

Estas pinturas resultam de um processo não premeditado. Não existe modelo ou objecto externo ao qual corresponda um símbolo equivalente. O símbolo converteu-se num registo automático das dimensões do “eu”. A consciência do “eu” é a consciência de uma outra *Gestalt* que não comunica com formas. O borrão, a mancha informal é o que há de mais irregular e surpreendente, com inegável poder de sugestão.

Há uma enorme vitalidade na pintura de Soulages, de Hartung, de Degottex e de Eurico. *O automatismo destas pinturas confere-lhes uma energia psíquica que procede das profundezas do inconsciente, e a libertação desta energia (...) cria um objecto de misteriosa potência (...) o eu não só tem profundidades inexploradas e sem limites, como também tem canais de comunicação com forças colectivas e arcaicas.*²²⁶

No inconsciente mais profundo do indivíduo descobrimos o universal: os arquétipos de Jung.

²²⁵ In Read, Herbert, *Imagem e Ideia, A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana*. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957, nota 22, p. 238) (Título original: *Icon and Idea - The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, 1955, Harvard University Press)

²²⁶ Read, Herbert, *Imagem e Ideia, A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana*. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957, p. 188

IV.3.7 – ENCONTROS INTERIORIZADOS: MARK TOBEY, JULIUS BISSIER,
HENRI MICHAUX, MIRÓ, ARPAD SZENES, ANTONI TÀPIES,
ALECHINSKY E ÁLVARO LAPA

MARK TOBEY (1890-1976)



Mark Tobey (1890): *Sumi*, 1957.
Tinta-da-china s/ papel de arroz;
40x28cm.



Mark Tobey (1890): *City Radiance*,
("Escrita Branca"), 1944. Têmpera;
49, 2x36, 1cm. Nova Iorque, Col.
Julia Feininger.

Mark Tobey, pintor norte-americano, foi um dos primeiros artistas ocidentais a interessar-se pela arte caligráfica oriental, de inspiração zen. Em 1923, com 33 anos, iniciou-se na caligrafia, sob a orientação de um estudante chinês. Em 1934, realizou uma viagem de estudo à China e ao Japão, onde permaneceu num mosteiro zen, próximo de Quioto. Praticou pintura *sumi*, a tinta-da-china e pincel bambu, sobre "papel de arroz". Descobriu a magia e o ritmo vertiginoso da linha contínua minuciosa e entrecruzada, em pinturas de pequeno formato, que desenvolvem uma "micrografia" cósmica de subtil vibração. As suas "escritas brancas" de múltiplos signos minúsculos, articulados até ao infinito, formam uma imagem de labirinto, arquétipo universal e enigmático da existência humana, cujo movimento obsessivo se desenvolve em todas as direcções. Enquanto aqui o movimento do gesto é minucioso, repetitivo e contínuo, preenchendo todo o espaço, torna-se fulgurante e expansivo na pintura *sumi*, onde o negro da tinta-da-China contrasta com a nudez branca do suporte.

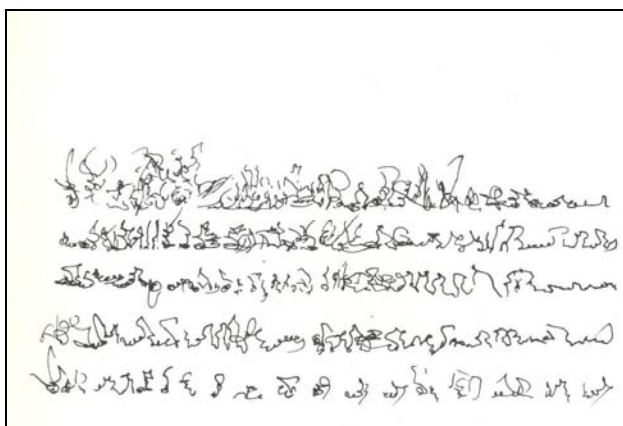
JULIUS BISSIER (1893-1965)



Julius Bissier : *dunkle Ampel*
A. 30.Sept. 62.2. Têmpera
(óleo/ovo) ; 18,6x24, 5cm.

De nacionalidade alemã, Julius Bissier pintor de apuradíssima sensibilidade, chegou à mais pura abstracção, como autor de caligrafias em pequeno formato, extremamente delicadas e leves. Os seus signos inscrevem-se na nudez do suporte, bem como a assinatura, o dia, mês e o ano, à maneira de um diário íntimo. As suas pequenas telas de contornos irregulares suscitam fascínio e serenidade, através de subtis manchas diluídas, que deixam transparecer a textura do suporte. O seu cromatismo requintado, que inclui graduações de cinzentos, violetas, verdes, vermelhões, carmins e ouro, integra-se numa concepção meticulosa, a par de caligrafias pictóricas tão pessoais quanto originais, próximas da “poética do maravilhoso”. A cor luxuriante acentua o carácter emblemático desta pintura de inspiração zen.

HENRI MICHAUX (1899 -1984)



Henri Michaux : *Narração*
(pormenor), 1927. Desenho à
pena.

Sendo o surrealismo um movimento poético, enraizado no sonho e no imaginário, mobiliza os sentimentos e as aspirações mais profundas do homem. Nessa perspectiva,

Eurico considera que o surrealismo é um novo humanismo. Entre os seus precursores refere Michaux e Giacometti, “poetas da distância”, que aproximam longínquos horizontes de infinito e mistério, onde figuras sem peso nem volume se movimentam como sombras ou vultos anónimos. Hirtas e petrificadas, em Giacometti, apoiadas em frágeis pedestais, como fantasmas que somos de nós próprios. Figuras longilíneas e descarnadas, reduzidas a signos lineares, são vestígios da existência humana, na sua forma mais elementar. Viajantes sem destino, transeuntes à deriva.

O “eu” “esvaziado” de Michaux é um “eu” não diferenciado em pleno movimento espacial; é o “eu” cósmico. Os seus minúsculos signos gráficos, sem corpo, são a expressão da imaterialidade pura. O pensamento imediato reage como um todo aos estímulos interiores e exteriores, no *automatismo psíquico* de Michaux, que desencadeia ritmos vertiginosos, a tinta-da-china sobre a nudez do papel.

Eurico deixa visível a sua afinidade e admiração pela obra do poeta-pintor. Interroga-se e interroga-nos: *Como é que um pintor-escritor tão singular como Henri Michaux faz uma pintura-escrita que poderia muito bem ser a de todos nós?! (...) Como é que o génio rebelde e incómodo deste admirável poeta não deixa de representar também o nosso lado maldito e inconformista ou o que em nós mais profundamente se manifesta?! (...) Que espécie de sinais são estes que estabelecem uma identificação tão imediata e total com a humanidade desfigurada, transfigurada – uma multidão de seres vivos em constante mutação?! (...)*

*Caricatura, exorcismo, paisagem, agitação interior, caligrafia, textura, “mise-en-scène”, teatro da crueldade...*²²⁷, a obra de Michaux é tudo isso em simultâneo. Na pintura como na poesia, transmite a necessidade de libertação e de reacção contra tudo o que o possa impedir de se revelar com toda a autenticidade.²²⁸

O pintor belga cria um universo de sinais de inspiração zen, que se articulam numa *pintura-escrita*. São sinais retirados do mundo interior, não codificados, inventados no

²²⁷ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p.91 (cf. prefácio de Eurico, catálogo da exposição *Henri Michaux*, Lisboa: Galeria São Mamede, 23-6-73)

²²⁸ Gonçalves, Eurico, prefácio, catálogo exp. *Henri Michaux*, Lisboa: Galeria São Mamede, 1973 (in *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, 2005, p. 92). Eurico cita com frequência o pintor-poeta Henri Michaux: *eu pinto para me descondicionar* (in Michaux, Henri, *Emergences-Résurgences*. Genève: Editions d’ Art Albert Skira, 1972). Michaux interroga-se continuamente e esclarece-se, através dos meandros da criação: *Ce que je fais, est-ce simplement dessiner en pauvre, comme fait celui qui joue de la guitare avec un seul doigt*

momento da execução: *l'espace du dedans*, segundo a expressão do próprio artista.²²⁹ É uma *escrita* livre, onde se regista o *movimento impulsivo e expansivo da própria vida*.²³⁰

A tristeza causada pela morte da mulher, em 1948, motivou Michaux para a realização de inúmeros desenhos e aquarelas, em muito pouco tempo. *Nous deux encore* foi um comovente poema que escreveu nesse trágico momento. *É um dos momentos essenciais do expressionismo visionário que caracteriza uma grande parte da sua obra plástica...*²³¹

Contra todas as normas ou sistemas, interessa o prazer puro e simples do acto de desenhar e pintar. É uma arte feita de impulsos, que geram inesperadas visões.

Enquanto Michaux não abdica da sua capacidade visionária, ao ver nos seus signos minúsculas figuras em movimento, Eurico não deixa de ser sensível à grande conformidade que existe entre o movimento impulsivo da mão e o seu estado de espírito. Muito para além ou para aquém do conhecido, *Importa redescobrir o gesto como origem, génese ou a pré-história da linguagem (...); as palavras-conceitos dão lugar às palavras-actos. “Refiro-me às palavras actos e não às palavras que pressupõem actos”* – dizia António Maria Lisboa; *“As palavras deixaram de jogar, as palavras fazem o amor”* – indica André Breton.²³²

MIRÓ (1893 -1983)



Miró: *Palavras Dum Poeta*, 5-6-68.
Óleo s/ tela; 130x195cm.

Desde o começo, a pintura de Eurico mantém um persistente encontro interiorizado com Miró. As últimas telas do pintor catalão, de grandes dimensões, são pinturas gestuais, deliberadamente abstractas, de inspiração zen. Ressalta a expressividade impulsiva da

²²⁹ Idem

²³⁰ Gonçalves Eurico, “Henri Michaux: Não há Metamorfose sem Autofagia”, Lisboa: Jornal República (2-7-73) [in *Dadá-Zen Pintura-Escrita*, p. 98]

²³¹ Idem, nota 228

²³² Idem, nota 230

pincelada solta e descontraída, na nudez branca do suporte, que representa o *vazio* ou a libertação total.

Eurico acompanha a evolução coerente deste pintor surrealista, desde o início dos anos 50, que também por uma figuração simbólica, semi-ingénua e lírica, para depois transitar para uma linguagem mais simplificada de figuras-signos, próxima do *ideografismo* infantil, e, posteriormente chegar ao abstraccionismo gestual que, no seu caso, se torna caligráfico, aderindo, ambos espontaneamente ao espírito zen (arte de expressão directa, sem artifício).

ARPAD SZENES (1897-1985)



Arpad Szenes: *Algarve II*, 1970. Óleo s/ tela; 50x150cm. Col. Família Azeredo Perdigão, Lisboa. Este paisagismo abstracto de praias desérticas, extremamente depurado, evoca o *vazio* oriental zen, “onde nada é tudo e tudo é nada”.²³³ Imagem de infinitude, de um espaço excessivamente alongado, na horizontal.

Em íntima comunhão com a natureza, a pintura de Arpad Szenes apropria-se do *vazio*, de espaços infindos, de praias desérticas, “onde nada é tudo e tudo é nada”.²³⁴ O paisagismo abstracto do pintor húngaro encontra afinidades com o Oriente, nomeadamente com o budismo zen.

Sensível às múltiplas tonalidades do branco e às discretas manchas de ocre e cinzas, as pinturas de Arpad são sucessivos horizontes que se alongam em composições excessivamente horizontais ou verticais, criando imagens de infinito. ... São *auroras suspensas*, “*Pausas Mallarmeanas de Silêncio*”, segundo as palavras do poeta Murilo Mendes (...) O que surpreende nesta pintura extremamente depurada é verificar como é

²³³ Gonçalves, Eurico: “Arpad Szenes : onde nada é tudo e tudo é nada”, Lisboa: DN, Suplemento Cultura / Plásticas, 25-11-93 (in *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 163)

²³⁴ Idem

*possível transmitir uma mensagem tão densa, profunda e clara, com tão poucos elementos ou quase nada....*²³⁵

ANTONI TÀPIES (1923)



Antoni Tàpies: *Iniciais*, 1987.
(Série *Celebrações do mel*);
litografia; 75,5x106cm.

A pintura do espanhol Antoni Tàpies está impregnada de emoções, memórias e inquietações profundas. Reflete as marcas da guerra, nomeadamente a Guerra Civil de Espanha (1936-39), e a II Guerra Mundial (1939-45).

A sua expressividade revela-se no modo directo como o pintor se apropria da matéria e dos diversos suportes, onde, com grande liberdade, traça cruces, garatujas, pegadas, olhos e flechas, símbolos, ou arquétipos do inconsciente colectivo que, desde a arte dita primitiva até aos actuais *graffitis* urbanos da chamada “arte bruta”, revelam a natureza instintiva do homem.

“Sacralizados” os objectos vulgares e as matérias, na arte de Tàpies, não deixam de estabelecer uma evidente relação com a arte de atitude *dada*. A meia, o sapato, o jornal velho, o trapo e outras texturas são simples elementos do quotidiano, que, na pintura de Tàpies, adquirem uma qualidade simbólica, que os transcende. A percepção tátil e visual destas texturas conduz à meditação espiritual, entre o acto físico e a sua inerente reflexão filosófica.

Pintor informalista, revelado no pós-guerra, Tàpies estudou a filosofia oriental, designadamente o budismo zen, desde 1956.

...Na pintura de Tàpies, o muro existe e resiste, com toda a sua carga simbólica, como local de registo de paixões, silêncios, torturas, manifestos, revoltas e gritos lancinantes. Ao

²³⁵ Gonçalves Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 164

fazer sentir o peso e a opacidade da matéria mineral, o pintor quer também sublimá-la, através de uma escrita de negros signos nocturnos, que tanto exprimem a dor e o caos da existência destroçada, como a necessidade de uma libertação total. Entre a morte e a vida, a pintura de Tàpies é a premente ressurreição do indizível, de que só os sentidos apreendem e desvendam sem qualquer explicação (...)

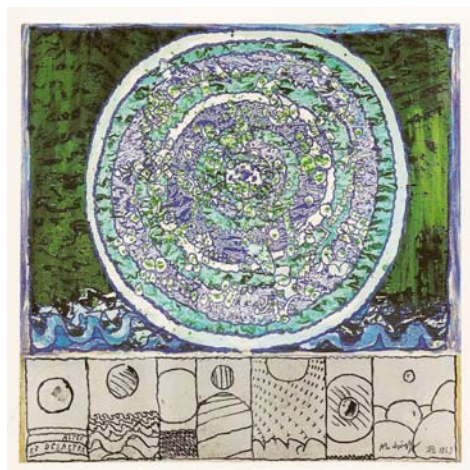
“Aquelas fendas, sob as cicatrizes de uma matéria torturada, aquelas dedadas furiosas na superfície enrugada e maleável, aquela espécie de coágulos semelhantes a bolhas de queimaduras, aqueles graffiti ociosos, mas plenos de alusões inconscientes” são aspectos expressivos, apontados por Argan, que vê também na pintura de Tàpies “praias lisas, franzidas ou granitadas”, “relevos”, “esboroamentos”, marcas humanas no subsolo da memória arqueológica.

Onde a audácia se une à ascese, se manifesta talvez o espírito Zen (...)

A sua ânsia do absoluto leva-o a progredir naturalmente e sem esforço na direcção do Vazio²³⁶

Em *Celebrações do mel*, o verniz tem a cor, a viscosidade e a transparência do mel. Há uma grande sabedoria zen no modo despreocupado como o pintor aceita o alastramento informal do verniz sobre a superfície.

PIERRE ALECHINSKY (1927)



Pierre Alechinsky: *Astre et Désastre*, 1969.
O “disco” é um arquétipo frequente na pintura de Alechinsky, símbolo do equilíbrio universal.

Alechinsky foi membro do grupo CoBrA, que, nos anos 50, assumiu oposição à cultura demasiado intelectualizada ou teórica, definindo a arte como *“um animal, um grito, um ser humano ou tudo junto”*.

²³⁶ Idem nota 235

Fascinado pela espontaneidade da caligrafia oriental, Alechinsky efectuou várias viagens ao Japão. Na relação com o Oriente, designadamente com o zen, o pintor praticou a arte do pincel chinês com tinta aguada sobre papel amarrotado, para sentir a expressividade da pincelada, que varia consoante a textura do suporte. A utilização da tinta-da-china proporcionou-lhe a rapidez e a fluidez do traço, numa pintura de grande sensibilidade.

O acto de escrever, desenhar e pintar funde-se na relação rítmica da imagem gráfica e pictórica de Alechinsky. Próximo do *automatismo psíquico*, a sua pintura caligráfica articula signos abstractos e neofigurativos de animais, figuras humanas e espirais, traçados à pena ou directamente a pincel. O seu dinamismo orgânico e expressivo é uma manifestação de vida, numa arte de expressão directa e sem retoque, que valoriza a pureza e o sentido caligráfico da imagem, em grandes folhas de papel, posteriormente coladas sobre tela.

ÁLVARO LAPA (1939-2006)



Álvaro Lapa: *Amnésia na Falésia, amnésia junto à coisa*, 1968-69. Acrílico s/platex; 90x80cm. Col. Rui Mário Gonçalves.

Álvaro Lapa nasceu em Évora, onde se relacionou com os pintores António Charrua, Joaquim Bravo e António Palolo. A sua convivência com o pintor António Areal, nos anos sessenta, em Lisboa, foi decisiva para a sua formação de artista autodidacta, licenciado em filosofia, e professor de estética, no Porto, onde se fixou. Álvaro Lapa é um pintor que escreve e um escritor que pinta. A autenticidade da sua obra plástica processa-se à margem de qualquer academismo, revelando uma inegável originalidade no modo como assume inteiramente uma linguagem simbólica, que recorre a materiais pobres como o *platex* e a tinta de esmalte.

A obra de Álvaro Lapa é um registo auto-biográfico, que se evidencia na série *Os criminosos e as suas propriedades*, 1974-75, onde o pintor exprime o drama da solidão e

da clausura. Com grande pureza e autenticidade, o pintor exalta o que a academia condena: Assumidamente canhestro, e alheio a truques tecnicistas, a sua inabilidade reflecte o lirismo da infância, como em *Branca de Neve e os sete anões*, 1973, *A vida noutros tempos*, 1974, *Alegoria*, 1976 e *Princípio de caudalidade*, 1991-92 (que narra a história do coelho que comeu o leão e só lhe deixou a cauda de fora).

Lapa absorveu múltiplas referências, de que destacamos a *arte bruta* de Jean Dubuffet, o *informalismo* alegórico de Motherwell, o pensamento zen, e autores malditos, como Rimbaud, Antonin Artaud e Michaux.²³⁷

Foi Álvaro Lapa que, no princípio dos anos 60, aconselhou Eurico a ler a obra de Alan Watts, *A Arte do tiro ao arco*, baseado na experiência zen do autor, num templo budista no Oriente. *Homem sem esforço, sem propósito, sem utilidade*, é o título de uma pintura de Álvaro Lapa, que afirma a sua relação com o zen, numa linguagem directa e original, de ...um escritor falhado que pinta, e um pintor falhado que escreve. Na convergência desses dois falhanços, se define a problemática da sua obra interrogativa e assumidamente inábil.²³⁸

A meditação zen é recorrente na obra de Álvaro Lapa a partir de 1968, quando inicia a sua primeira série de pinturas, apresentada no ano seguinte, e que poderia ter por título “Milarepa. Milarepa viveu no século XI, no Tibete. Foi o herói de uma história pessoal que renovava a aventura de Buda. Abandonou também a vida mundana, ocoada com cruéis ajustes de contas familiares por obediência às instruções vingativas da sua mãe, ara tomar o caminho difícil do Nirvana da paz e da perfeição. Começou por procurar um mestre para o iniciar na prática do zazen...”²³⁹

²³⁷ Para mais informações, ver: Rodrigues, António, *Álvaro Lapa, Voz das Pedras*: Lisboa; Assírio & Alvim, 2007 (Eurico Gonçalves é referenciado pelo autor nas páginas 213, 214, 308, 358, 371, e citado na p. 213)

« O Zen E a pintura », Lisboa : Jornal de Letras e Artes, 28-04-1965

“Álvaro Lapa em casa. *Homem sem esforço, sem propósito, sem utilidade*”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (29-06-95)

“Álvaro Lapa. Persistente resistência poética numa voluntária marginalidade”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (22-10-94)

“Álvaro Lapa: do drama da solidão à alegria do renascer”. Lisboa: Revista “Flama” (14-05-76)

“Álvaro Lapa / Autenticidade e Originalidade”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (15-04-93)

²³⁸ Gonçalves Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 151

²³⁹ In Rodrigues, António, *Álvaro Lapa : Voz das Pedras*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2006 (ISBN 978-972-37-1170-4), pp. 213, 214 (na p. 213, António Rodrigues faz uma longa citação do artigo de Eurico Gonçalves «O Zen E a pintura», Lisboa : Jornal de Letras e Artes, 28-04-1965)

IV. 4 – 1968-1973: O DISCO COMO FORMA ARQUETÍPICA DE HARMONIA E PLENITUDE

1968- 1973: O “disco” (*Estou Vivo e Escrevo Sol*) – Homenagem a António Ramos Rosa.

Persistência do “disco” como forma arquetípica da harmonia e plenitude.

Valorização da nudez do suporte e da monocromia como formas de representações do *vazio*.

Conjugação da contemplação serena do *disco* com a impulsividade do grafismo gestual: O disco gestual aberto (elemento dinâmico ascensional); o disco geométrico fechado (elemento estático de irradiação e vibração).

Estrutura elementar. Formas menos definidas, em “monocromias”, onde a forma se confunde com o fundo.

Despinturas e descolagens: A importância do prefixo *des*. (Segundo Zen, “*é pela negação do sinal que se cria um novo sinal*”).

IV.4.1. – CONJUGAÇÃO DA FORMA CIRCULAR COM O GRAFISMO IMPULSIVO

Parece-nos existir cada vez mais um diálogo mudo entre o pintor e a pintura e entre o espectador e a pintura, que prevalece como referência primordial nesse diálogo sem palavras. Já dizia Vieira da Silva: *Os pintores são animais mudos*.²³¹

A pintura desafia a nossa capacidade de ver e de entender o que se vê, a partir da atitude espontânea de adesão ou de repulsa, baseada no gostar ou no não gostar. O crítico francês Alain Jouffroy, que prefaciou Degottex numa exposição em 1967²³², foi sensível ao silêncio e ao branco imaculado da tela, onde se inscreve a sua pintura gestual, caligráfica e extremamente depurada. Na serena contemplação, desenvolve-se uma relação de cumplicidade com o espectador, atento e exigente. O pintor vê o que pinta e, imediatamente reage ao que vê, desencadeando uma corrente contínua entre si e a pintura, com tal intensidade e autenticidade, que não é possível mentir. Projecta-se inteiramente no que faz e revela-se tal como é. Sem premeditação, através do automatismo psíquico, a pintura gestual de Degottex e de Eurico gera signos espontâneos, como cruzes, círculos e outros grafismos impulsivos, arquétipos universais da linguagem gestual, que toda a gente pratica instintivamente, desde a infância.

Se, no teatro e no cinema mudo, a mímica dispensa a palavra, na literatura e na poesia a palavra é primordial. Acontece que a linguagem verbal está condicionada ao idioma, dependente da tradução nas diversas línguas, enquanto a linguagem gestual, pictórica e musical, sendo mais livre e autónoma, é universalmente aceite em todo o mundo.

A filosofia zen preside à concepção da arte extremamente depurada, que liberta, desbloqueia e recupera a autenticidade original do acto de pintar, tal como Michaux, que desenha e pinta “para se descondicionar”, e tal como Yves Klein, para quem “a arte é a boa saúde!”²³³ e a monocromia é o *vazio* ou a “imaterialidade pura”.²³⁴

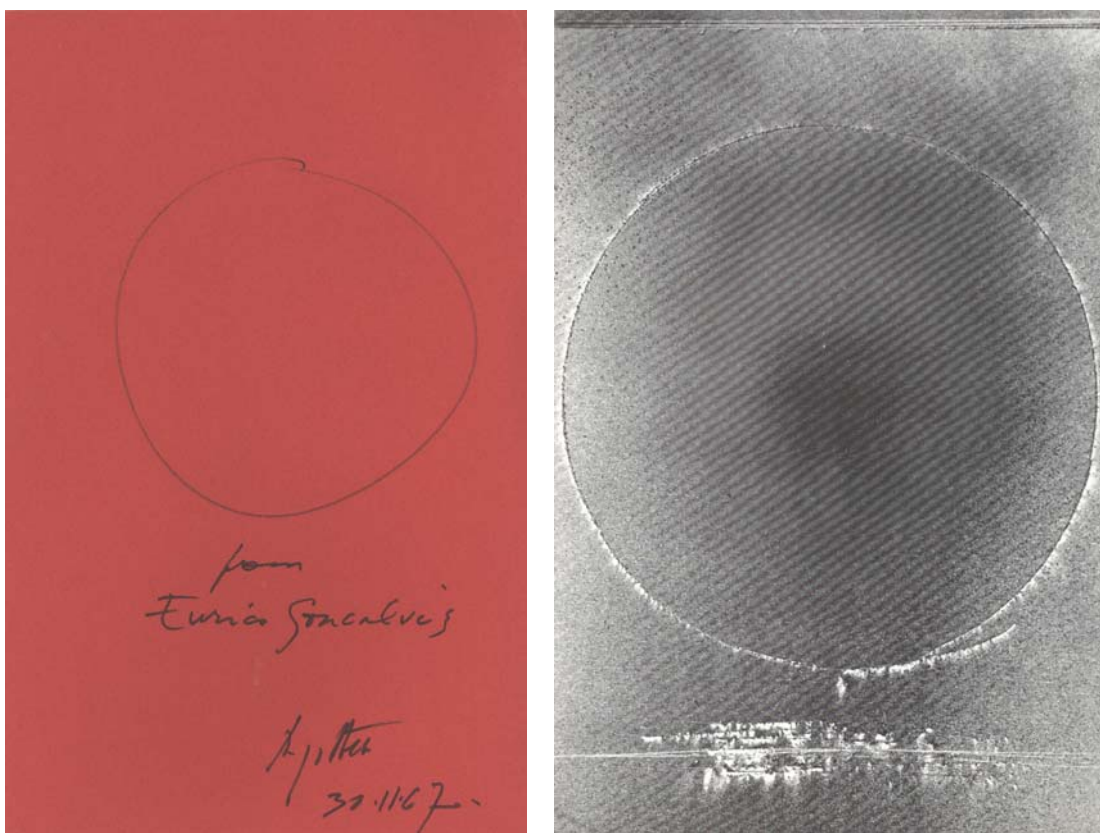
²³¹ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 174

²³² Jouffroy, Alain, prefácio (in catálogo da exposição de Jean Degottex *Horspheres*. Paris : Galeria “Jean Fournier Et Cie” (15Nov. -31 Dez.), 1967

²³³ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, p. 27

²³⁴ Yves Klein participou na Exposição *Du Vide à L’Immatériel*, 1964. Madrid: Ateneo / Barcelona: René Métras. Obras de: Yves Klein, Michaux, Degottex, Jean Dupuis, Joseph Sima, Mathieu e outros. Exposição apresentada por René Beslon

Depois da série *metasphères*, Jean Degottex pintou a série *horspheres*, que expôs em Paris, em 1967²³⁵. A “imaterialidade” da sua pintura consiste em ser realizada com o mínimo de elementos, ao alcance da mão, como spray, tinta, marcador, areia e cola sobre qualquer suporte. A série *horspheres* retoma o “disco”, arquétipo que converge, em data, nas obras de Jean Degottex e Eurico Gonçalves, ambos, em Paris, próximos da depuração zen.

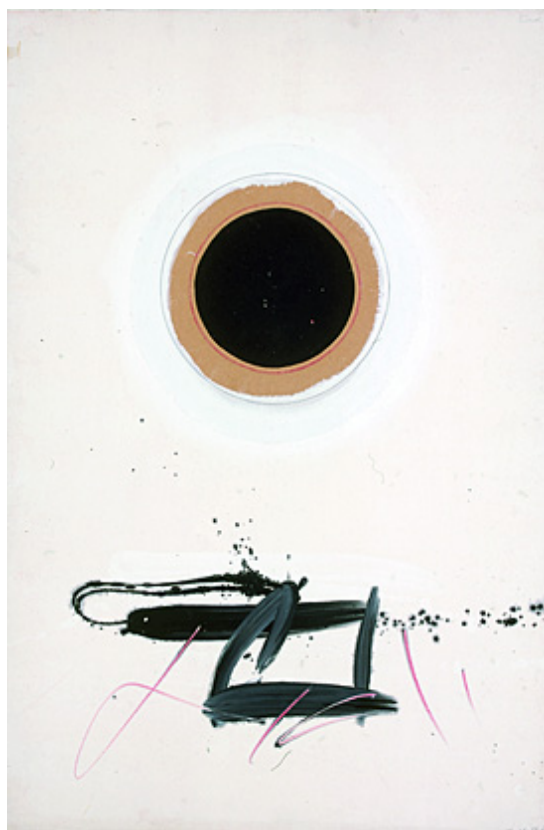


Jean Degottex: *Horspheres*, 1967. Pintura a spray, riscada com ponta metálica, enquanto a tinta está fresca (in catálogo Galeria Jean Fournier, Paris (15 Nov. / 31 Dez.), 1967).
À esquerda: Degottex escreve uma dedicatória a Eurico Gonçalves (página a vermelho, assinada e datada de 30-11-67).

²³⁵ Exposição *Horspheres*. Paris : Galeria “Jean Fournier Et Cie” (15Nov. -31 Dez.), 1967. Prefácio de Alain Jouffroy



Eurico: *Disco vermelho*, 10-03-67B. Acrílico, colagem e tinta-da-china s/ papel; 76x57cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.



Eurico: *Disco Negro*, 20-11-71A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel colado em tela; 105x70cm. Col. E.G.

Se, na fase figurativa dos anos 50, o “disco” evocava o seio, o ventre materno, o sol, a lua, a bola de brincar, a partir de aproximadamente 1967, o “disco” ressurge como forma arquetípica da harmonia e plenitude, na pintura de Eurico. O “disco”, como elemento estático, contrapõe-se ao gesto impulsivo e automático, que se assemelha a uma garatuja intencional, espécie de assinatura, escrita livre à escala do braço e do corpo do pintor. Se, nos primeiros quadros, incluindo *Os Pássaros*, a execução era lenta e as formas planas e bem definidas, na pintura gestual, a execução é rápida e as formas menos definidas ou mais fluidas. A estrutura elementar favorece a percepção global da obra, que, por muito agitada que seja, nunca é agressiva, mas serena.

Conjugado com o grafismo impulsivo, o “disco” ora assume a forma geométrica fechada, elemento de irradiação e vibração, ora a forma aberta e gestual, elemento em ascensão. Em 1968, Eurico inicia uma série intitulada *Estou Vivo e Escrevo Sol*, que irá desenvolver

até 1973, em homenagem ao poeta António Ramos Rosa, autor de um poema com o mesmo título.²³⁶

“Estou Vivo e Escrevo Sol”

*Eu escrevo versos ao meio dia / e a morte ao sol é uma cabeleira / que passa em fios frescos sobre a minha cara de vivo / Estou vivo e escrevo sol / Se as minhas lágrimas e os meus dentes cantam / no vazio fresco / é porque aboli todas as mentiras / e não sou mais que este momento puro / a coincidência perfeita / no acto de escrever sol / A vertigem única da verdade em riste / a nulidade de todas as próximas paragens / navego para o cimo / tombo na claridade simples / e os objectos atiram as suas faces / e na minha língua o sol trepida / Melhor que beber vinho é mais claro / ser no olhar o próprio olhar / a maravilha é este espaço aberto / a rua / um grito / a grande toalha do silêncio verde – António Ramos Rosa, *Estou Vivo e Escrevo Sol*.²³⁷*

Pintado ou despintado, colado ou descolado, o “disco” integra pinturas, despinturas, colagens e descolagens expostas em 1968, na Galeria Quadrante²³⁸, em Lisboa, com um prefácio de Fernando Pernes, que cita Ricardo Reis: *Nada teu exagera ou exclui. Põe quanto és no mínimo que fazes...*

Através do improvisado, esta pintura de sinais deriva do gestualismo. A cruz estrutural curvilínea, subjacente à composição de *Os Pássaros*, em 1950, ressurge como signo, no automatismo gráfico e na própria assinatura do pintor.

*O que persiste, como elemento frequente na minha pintura, é a presença do círculo no topo da composição, com cuja serenidade e harmonia tento conjugar o automatismo gráfico, ou seja, mais uma vez, pôr a pura actividade pictórica ao serviço da investigação dos dados imediatos do Inconsciente, mobilizando assim novas capacidades de entender o essencial da vida e do universo. Creio que o homem se liberta e se revela através do que faz. Mas só ultrapassando as suas próprias limitações individuais consegue ser mais, sendo menos ...*²³⁹

²³⁶ Redescoberto por M^a João Fernandes (in “O Surrealismo Solar de Eurico Gonçalves”, Revista Colóquio Artes, F.C.G., n.º 39, Dezembro, 1978)

²³⁷ Rosa, António Ramos, *Estou Vivo e Escrevo Sol*, Ulisseia, Lisboa, 1966

²³⁸ Exposição *Pinturas e Descolagens*, Galeria *Quadrante*, Lisboa, 1968. Prefácio de Fernando Pernes (in *Literatura e Artes / A Capital*, 22 Fevereiro, 1968). Exposição realizada um ano após a exposição de Jean Degottex *Horsphères*. Paris : Galeria *Jean Fournier Et Cie* (15Nov. -31 Dez.), 1967. Prefácio de Alain Jouffroy.

²³⁹ Ernesto Sampaio cita Eurico Gonçalves, (in “Nos 40 anos da Pintura de Eurico – A Estranha Leveza do Gesto Mágico”. Lisboa: Diário de Lisboa, 21-11-89)

Fernando Pernes realça o sentido “purificador” desta obra abstracta, “intensificada” no seu encontro com o zen. Próximo da abstracção lírica, o seu gesto criador “não depende de qualquer intenção mimética”, exigindo antes “uma resposta imediata, não analítica”, a um “impulso vitalista” que não pode ser expresso por elementos verbais.

Eurico assume o espaço onírico e o *automatismo psíquico* que o surrealismo desencadeia, entre o consciente e o inconsciente, o pessoal e o universal.

Se a pintura tradicional partia da Natureza para chegar ao quadro, agora é a partir do quadro que se chega à Natureza (...)

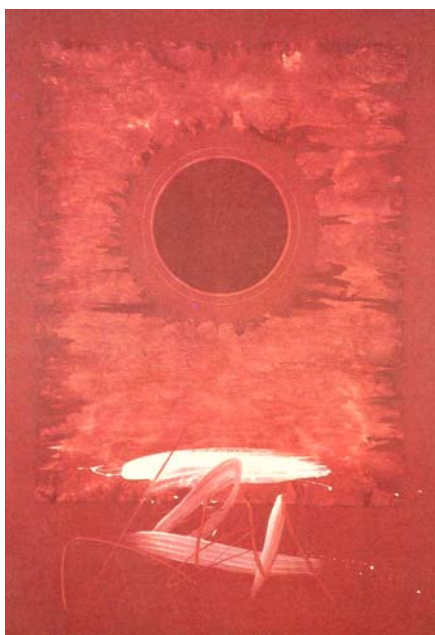
*As obras de Eurico não deverão ser lidas, porém, como símbolos, dado que não surgem de codificações emblemáticas de leitura, organizando-se ou dissolvendo-se sob o nosso olhar (...) oferecem-se-nos como signos possíveis de plenitude orgânica e espiritual no momento exacto onde Eurico Gonçalves afirma a sua mais alta virtude de pintor contemporâneo.*²⁴⁰

Por seu turno, em 1973, José-Augusto França faz em síntese a trajectória da evolução da obra do pintor:

*Autodidacta, expôs pela primeira vez em 1954, na “Galeria de Março”, uma pintura propositadamente ingénua, de qualidade poética surrealizante. Mais tarde, consagrou-se ao desenho, vindo a realizar notáveis pesquisas no domínio de uma caligrafia gestual, com invenção de uma linguagem de signos, de comportamento livre na sua codificação lírica. Realizou exposições desses desenhos em 1964 (Galeria 111; Galeria Divulgação, Lisboa e Porto), antes de partir para Paris, onde, relacionado com Degottex, se conservou estudando, durante dois anos, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, para ali tendo voltado em 1968, Eurico Gonçalves deve ser situado como um dos mais interessantes desenhadores portugueses da sua geração, posição confirmada com a apresentação de trabalhos trazidos de Paris, que aliás incluem pintura e colagem (1968, Galeria Quadrante).*²⁴¹

²⁴⁰ Pernes, Fernando, prefácio para o catálogo da exposição *Pinturas e Descolagens*, Galeria Quadrante, Lisboa, 1968 / Literatura e Artes / A Capital, 22 Fevereiro, 1968

²⁴¹ França, José-Augusto (in “Dicionário da Pintura Universal – *Pintura Portuguesa*”, 3 vols, Lisboa, dir. Mário Tavares Chicó; José-Augusto França; Armando Vieira Santos, Editorial Estúdios Cor, vol. III, 1973)



Eurico: *Estou Vivo e Escrevo Sol*, 24-02-71. Acrílico e pastel de óleo s/papel; 76x56cm. Col. CAM / FCG. Fundo texturado por *decalcomania* ou *despintura*. O disco geométrico fechado, elemento estático de irradiação e vibração.



Eurico: *Aurora*, 1973. Acrílico s/ tela; 130x100cm. Col. E. G. O disco gestual aberto, elemento dinâmico ascensional.





Adolph Gottlieb, *Cool Blast*, 1960. Óleo s/ tela; 228,5x183cm.

Numa tela de grandes dimensões do americano Adolph Gottlieb, sobressaem duas formas simbólicas contrastantes, que evocam toda a espécie de dualidades: a terra e o sol ou a lua; a noite e o dia; a luz e a obscuridade; o tátil e o visual; o material e o imaterial; o ritmo convulsivo e a calma; o gesto livre e o gesto controlado.

A diversidade de significados sublinha a vocação universal desta pintura centrada no disco.

De expressão mais forte e pouco ou nada caligráfica, a pintura gestual de Adolph Gottlieb torna-se pesada, nisso divergindo da pintura caligráfica e mais ágil de Eurico que, além do pincel, recorre ao grafismo impulsivo, de ritmo mais rápido.

IV.4.2 – A IMPORTÂNCIA DO PREFIXO *DES*: *DESPINTURAS* E *DESCOLAGENS*

O *desregramento dos sentidos*, preconizado por Rimbaud, poeta simbolista do séc. XIX, precursor do surrealismo, toca profundamente a poesia e, sobretudo, a *despintura* de Mário Cesariny. O encontro de Eurico com o surrealismo fê-lo aderir à pintura espontânea do pintor-poeta, que foi quem, entre nós, levou mais longe a prática do *automatismo psíquico*.

Sendo, porventura, um dos primeiros informalistas, no âmbito do surrealismo abstracto, é na *despintura* que Cesariny assume as suas rupturas mais radicais, como ele próprio

reconhece: *Desde a minha adesão ao Surrealismo, em 1947, e ao contrário do que a alguns pode parecer, foi a des pintura a pintura que me ajudou a desregrar e a desmembrar a linguagem que a partir daí pratiquei nos meus versos.*²⁴²

Outro poeta da mesma geração, Alexandre O' Neill, realizou desenhos-colagens informalistas, datados de 1948, próximos do surrealismo abstracto de Mário Cesariny. Ambos exploram a intervenção do acaso no alastramento da tinta em diversas direcções, associada, por vezes, ao espírito provocatório da colagem.



Mário Cesariny (1923-2006): *Voir deux fois*, 1947. Tinta-da-china e colagem s/ papel.

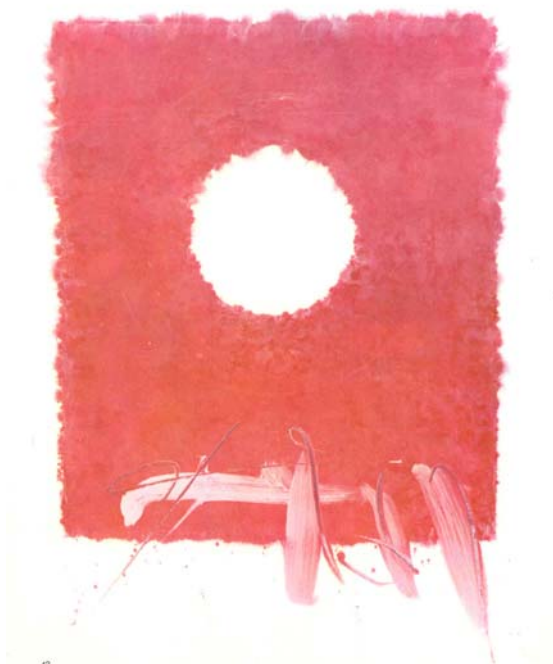


Alexandre O' Neill (1924 -1986): *A linguagem* (c.1948). Tinta-da-china e colagem s/ papel; 64,5x49,5 cm; n. ass., n. dat. Museu do Chiado, Lisboa.

²⁴² *Afirmou Cesariny num filme realizado em Janeiro de 1971, por João Martins para a Televisão Portuguesa* (in, catálogo *Mário Cesariny* – exposição retrospectiva comissariada por João Pinharanda e Perfecto Cuadrado. Lisboa: Museu da Cidade (02-Dez. 04 / 13 Fev., 05) / Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda (Março / Abril, 05). Edição Assírio & Alvim / EDP, p. 268, nota 7 [texto de Lima de Freitas, Março de 1973, in *Mário Cesariny*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977]

Na página 295 do mesmo catálogo, um texto de Eurico Gonçalves* refere que foi em 1971 que Mário Cesariny proferiu a supra citada afirmação

* “Cesariny, Areal, Lapa: O Incómodo e Marginal Surrealismo em Português”, *Diário de Notícias*, 23-05-96



Eurico: *Estou vivo e escrevo sol*, 1970. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 76x56 cm. Série Pinturas/ Despinturas / Homenagem ao poeta António Ramos Rosa. Descolado o disco, é recuperado o branco do suporte, com as marcas residuais do acto de *descolar*.

Se é verdade que Mário Cesariny se iniciou nas *despinturas* ou “anti-pinturas”, como lhes chamava a partir de 1947, também é verdade que quem utilizou primeiro o termo *despintura*, entre nós, foi Eurico Gonçalves. As *despinturas* do pintor-poeta foram assim nomeadas por Eurico, nos anos sessenta. O termo *despintura* passou então a ser comum a ambos.²⁴³

...Os dados do acaso foram explorados em “despinturas”, “descolagens” e “desdobragens” abstractas, tendo em vista o culto da surpresa, o sentido do maravilhoso e a crença surrealista na inocência primordial, oposta ao complexo de culpa...²⁴⁴

Na proximidade do budismo zen, o gestualismo persiste como consequência da prática e do aprofundamento do *automatismo psíquico*. Os signos de Eurico associam-se à colagem, à *decalcomania* / estampagem, e à *descolagem* / *despintura*, técnicas que valorizam a textura de manchas informais e recuperam parcialmente a nudez do suporte. Descolar é tirar o que estava colado, para redescobrir a superfície vazia deixada pelo que foi colado. É essa marca deixada pelo gesto que importa considerar e o sentido do *vazio*

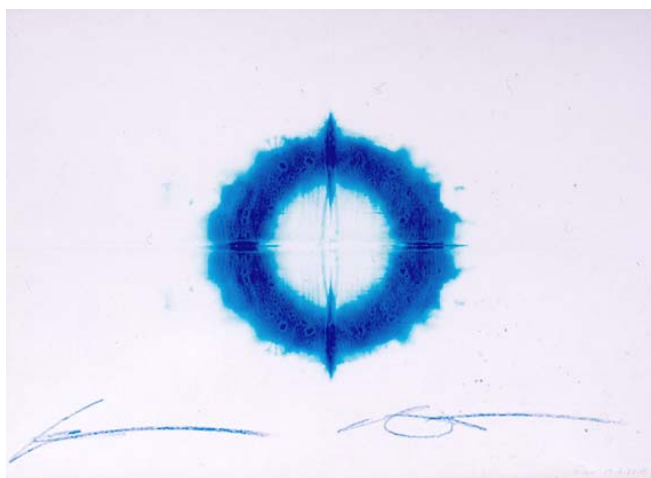
²⁴³ Eurico já utilizava o termo *despintura* num “Inquérito” a ele dirigido por Mário Cesariny, em 1968 (in *Jornal de Letras e Artes*-41, Ano VII – Nº 264, Agosto de 1968). Aí já dizia o pintor: *Continuo a dedicar-me ao automatismo abstracto. Através das técnicas das des-colagens e da des-pintura, já não me interessa a polémica da pintura e da anti-pintura: estou interessado na não-pintura*. Posteriormente, numa carta dirigida ao arquitecto Artur Rosa, de 8 de Março de 1969, escrita em Paris e inserida no catálogo da sua exposição na Galeria Quadrante, em Abril de 1969, em Lisboa, Eurico declarou: *Numa entrevista concedida ao jornal O Século de 29-05-68, explico sumariamente as técnicas da “descolagem” e da “despintura”*

²⁴⁴ Gonçalves, Rui Mário, *Catálogo Arte Portuguesa 1992*, Osnabrück, Alemanha

também. O prefixo des torna-se relevante no desenvolvimento da obra de Eurico Gonçalves, mantendo-se próximo da filosofia zen: *É pela negação do sinal que se cria um novo sinal.*

O gesto de descolar deixa uma marca ou um novo sinal que surge da própria negação, na redescoberta da nudez do suporte, alvo de acção e de reeleição. Ao tirar a cor da tinta ou do papel colado, o pintor faz *despintura* ou *não-pintura*. A *não-pintura* não é senão a ausência de pintura ou o lugar deixado intacto pela acção do pintor. O que está pintado e o que não está têm o mesmo valor.

Esta atitude implica uma nova concepção do espaço *vazio*, que corresponde a uma forma de comportamento. A arte e a poesia, *mais do que meios de expressão (e) de combate*²⁴⁵ *são o próprio conhecimento e a própria vida*²⁴⁶; *A não-pintura é o espaço vital e mental liberto de qualquer ideia, fórmula ou conceito apriorístico, a liberdade sem programa, o “vazio” não-conceitual que, como tudo o que é vivo, se projecta no exterior e que, como tudo o que é vivo, não é possível deter, fixar, definir ou materializar.*²⁴⁷



Eurico: *Mandala*, 17-04-81H.
Acrílico e pastel de óleo s/ papel;
61x86cm. Dobragem /
desdobragem do papel, em cruz.
Col. Fundação Cupertino de
Miranda, Centro de Estudos do
Surrealismo.

A *mandala* é um símbolo cósmico de unidade e ascensão espiritual. Surge na sequência dos “discos”, obtida pela dobragem / desdobragem do papel em cruz e em quatro partes. O grafismo horizontal, que já se contrapunha ao gesto vertical, desde 1966, acentua a horizontalidade do suporte na passagem da verticalidade dos discos para as *desdobragens*, série realizada ao longo de dez anos (1976-1986), pelo que a *mandala*

²⁴⁵ Expressão utilizada por Eurico (in “Inquérito” de Mário Cesariny “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”, *Jornal de Letras e Artes*-41, Ano VII – Nº 264, Agosto, 1968)

²⁴⁶ Idem

²⁴⁷ Carta-prefácio de Eurico, enviada de Paris (08-03-69) ao arquitecto Artur Rosa, para o catálogo da sua exposição *Despinturas e Descolagens*. Lisboa: Galeria Quadrante, Abril, 1969

está nesta convergência, momento único e irrepetível, em 1981, através da técnica da *decalcomania*, utilizada tanto nos *discos* como nas *desdobragens*

IV.4.3 – O VAZIO LIBERTADOR. ENCONTRO INTERIORIZADO COM YVES KLEIN

Eurico refere-se a Yves Klein (1928-1962), quando diz: *A dissolvência do homem no Todo e a redução do Todo ao essencial ou ao mínimo dos mínimos (o Nada) – são duas operações inversas e convergentes de uma mesma acção poética....*²⁴⁸ Considera a obra do pintor um exemplo de “sensibilidade pura” e de “disponibilidade total”, ao assumir a arte com um ritual. O “mínimo dos mínimos” ou o “nada” a que se refere, encontra correspondência na visão cósmica do universo de William Blake e de Miró.²⁴⁹

O “horror ao vazio”, que parece persistir no Ocidente, contrapõe-se ao “culto do vazio”, que, no Oriente, é sinónimo de “imaterialidade pura” ou “libertação total”. Nos anos 30 do séc. XX, ou, mais intensamente, desde o início dos anos 50, artistas americanos como Mark Tobey, e europeus como Henri Michaux, Alechinsky e Julius Bissier tentaram uma reaproximação entre o Oriente e o Ocidente. As contemporâneas obras orientais zen suscitavam então grande curiosidade pela sua pura expressão imediata e, nesse sentido, os artistas ocidentais desenvolveram estudos em torno dessa arte directa.

A arte de comportamento de Yves Klein aproxima-se da de Fontana, Julius Bissier e Degottex, gestos-limites da abstracção radical que encontra afinidades com a filosofia oriental zen, não deixando, por sua vez, de estabelecer uma inesperada e inevitável relação com o depuradíssimo *suprematismo* de Malevitch, e com a arte de atitude do dadaísta Marcel Duchamp.

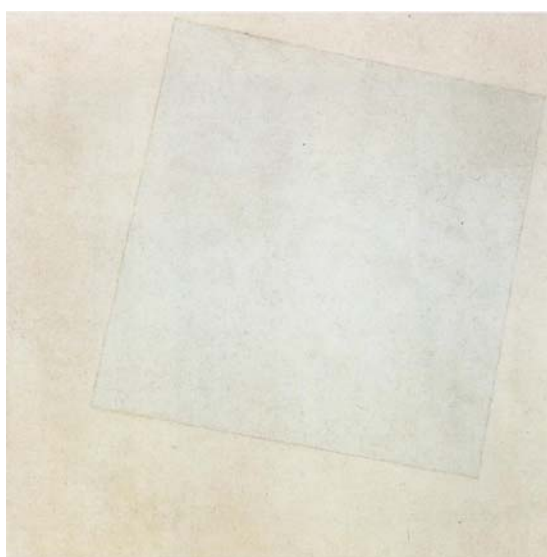
O *suprematismo*, criado por Kasimir Malevitch (1878-1935) na Rússia, em 1913, afirma a “supremacia do sentimento puro” na arte abstracta geométrica mais radical, onde o quadrado, o círculo e a cruz são arquétipos de uma linguagem universal. O quadrado e o cubo simbolizam o espírito construtivo do homem. O quadrado associa-se à cruz e à simbologia do nº 4 (4 ângulos rectos, 4 paredes da casa, 4 pontos cardeais, 4 membros do homem, 4 estações do ano, 4 elementos da natureza, 4 fases da lua). O quadrado

²⁴⁸ Na já referida “carta-prefácio” de Eurico dirigida ao arquitecto Artur Rosa (08-03-69), o pintor valoriza mais o *ser* do que o *ter*: *Nada=vazio=libertação do ser; não ter nada= ser tudo*. O mesmo tema é abordado três anos mais tarde, (in “Arpad Szenes, onde nada é tudo e tudo é nada”, República, 4-5-72)

²⁴⁹ Visão cósmica do universo, através de um “grão de areia” (ref. em capítulo anterior)

inscrito no círculo ou o humano inscrito no divino; a terra dependente do céu; o finito e o infinito. O quadrado simboliza o mundo racional e estabilizado. A quadratura do círculo na “mandala” tântrica é imagem do cosmos, da unidade e da harmonia. O círculo, dividido pela cruz, é uma roda, emblema da irradiação solar ou divina.

Malevitch pintou, em 1918, *Quadrado branco sobre fundo branco*, que não deixa de se relacionar com o *vazio*, a nudez total, ou a monocromia de Yves Klein, que, curiosamente, também afirmou o valor da “sensibilidade pura”, que permite distinguir o autêntico e o inautêntico, por muito semelhantes que sejam, aparentemente.



Malevitch: *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918. Óleo s/ tela; 79,4x79,4cm. Col. MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Eurico: *Vazio*, disco branco sobre fundo branco, 19-08-68A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 76x56cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo. Esta noção do *vazio* evoca Malevitch, em *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918.

Klein pinta o “momento pictural” que nasce de um estado de iluminação espiritual. *Sentir a alma sem a explicar, sem vocabulário, e representar esta sensação é, segundo creio, o que me tem conduzido à monocromia*²⁵⁰, declarou o pintor, que recusa a intervenção da linha para afirmar mais plenamente a cor, na sua máxima pureza e intensidade. A linha

²⁵⁰ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, Edições Quasi, 2005, p. 27

corresponde a uma vontade analítica ou a uma procura de definição. *Todas as linhas são projectos de pensamento – Alain (...) A cor, pelo contrário, é o próprio espaço aberto e ilimitado (...) a cor comunica sem se justificar, (...) é a sensibilidade materializada ou a emoção pura...*²⁵¹, como também o é para Mark Rothko (1903-1970), cujas amplas manchas cromáticas, de contornos difusos dispensam a intervenção da linha como elemento definidor, num espaço luminoso, onde tudo se dilui.

Citando Pierre Restany, Klein *"reclamava o minuto da verdade"*²⁵², que só é possível a partir de uma "disponibilidade total"; um grau de contemplação, onde a cor se apresenta tal e qual, na sua pureza máxima. A sua arte, não sendo naturalista nem realista, na medida em que não representa aspectos da natureza e da realidade, é, pelo contrário, natural e real. O pintor inverte a relação tradicional entre o artista e a arte: "em vez de pintar mulheres nuas, pinta com mulheres nuas", que são os "pincéis humanos" que utiliza nas suas *antropometrias*; "em vez de pintar o fogo, pinta com fogo"; "em vez de expor pintura, expõe-se a si mesmo".

Ao realizar uma exposição com 11 telas todas azuis, com as mesmas proporções, aparentemente iguais e vendidas a preços diferentes, o pintor pretende afirmar que a qualidade de cada quadro não se deve apenas à sua aparência material.²⁵³ *Comparando duas pinturas rigorosamente idênticas (...) mas pintadas uma por um pintor e a outra por um hábil técnico ou artesão, (...) sente-se que há um valor real invisível, que faz com que um dos dois objectos seja autêntico e o outro não.*

*Só pela via da sensibilidade ou da intuição directa é possível apreender esse valor real e invisível da arte, que faz distinguir o verdadeiro do falso*²⁵⁴

*Não existe na arte de Klein a intenção de provocar o escândalo, mas é o público que se escandaliza com a sua forma de comportamento. Enquanto para certos dadaístas e surrealistas o escândalo é sinal de triunfo, para Yves Klein não representa senão incompreensão e solidão.*²⁵⁵

A arte de comportamento de Yves Klein, só dez anos após a sua morte (1962), veio a ser reconsiderada pelo seu grau de convicção interior.

²⁵¹ Idem, p. 25

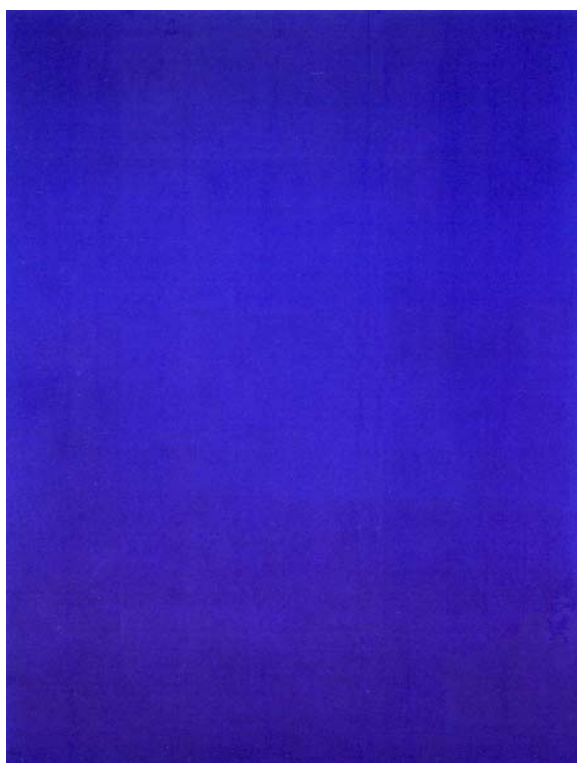
²⁵² Ibidem

²⁵³ Exposição realizada na Galeria Apollinaire de Milão, em 1957 (in Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005, pp. 25, 26

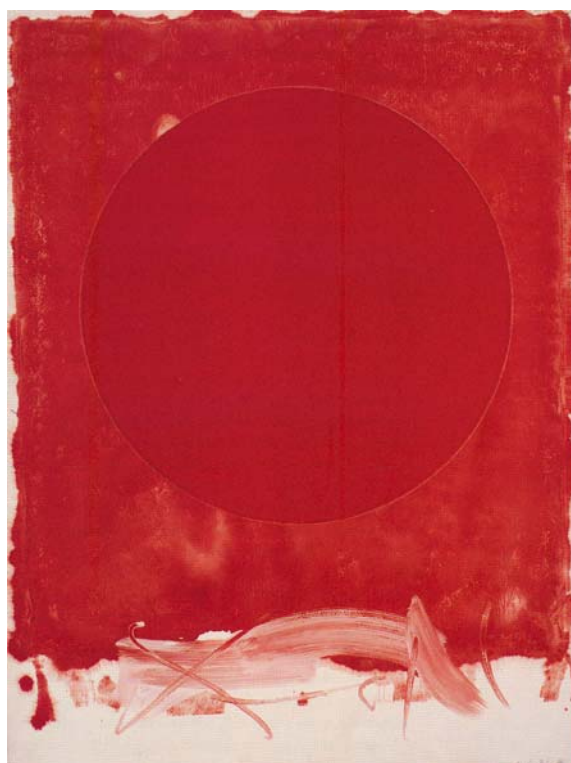
²⁵⁴ Idem, p. 26

²⁵⁵ Idem, pp. 27, 28

O “vazio libertador” de Yves Klein, que assumiu ao expor-se junto das paredes nuas de uma galeria de arte completamente vazia²⁵⁶, contrapõe-se ao “cheio opressor” de Arman, que encheu uma galeria com sucata ou detritos da civilização industrial. A propósito, Klein disse a Arman: *Tu fazes o cheio, eu faço o vazio*.²⁵⁷ As pinturas monocromáticas de Klein, Miró e Eurico inserem-se na mesma percepção do vazio.



Yves Klein: “Azul monocromo, I K B 3”, 1960. Pigmento puro azul e resina sintética s/ tela; 199x153cm. Paris: Museu Nacional de Arte Moderna / Centro Georges Pompidou.

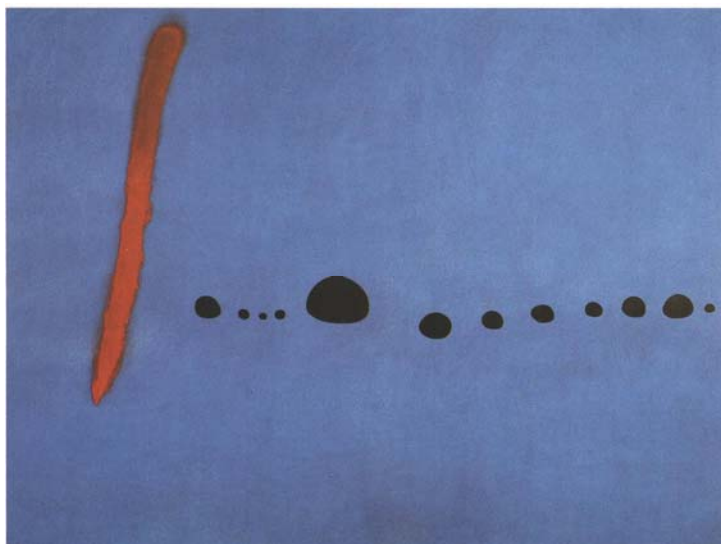


Eurico: *Estou vivo e escrevo Sol*, 20-04-71 A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 87x68 cm. Col. E. G. Monocromia: disco vermelho sobre fundo vermelho.

²⁵⁶ Exposição realizada em Paris, na Rua des Beaux Arts, em 28-04-1958 (in Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*, 2005, p. 28)

²⁵⁷ Ibidem

*É importante para mim alcançar um máximo de intensidade com um mínimo de meios. Daí a importância crescente do vazio nos meus quadros – Miró*²⁵⁸



Miró: *Azul II*, 1962; 270x355cm (Este quadro faz parte de um tríptico). A monocromia representa o *Vazio*, tal como a nudez do suporte, na perspectiva do espírito Zen.

Depois da exposição na Galeria Quadrante, os “discos” de Eurico voltaram e ser expostos na Galeria de São Mamede, em 1970, em Lisboa, de cujo catálogo destacamos um excerto de uma carta-prefácio de Mário Cesariny:

*...Hoje (1970) a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, destituir toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. Não é negar as épocas, o passado, não seria possível desfazermos-nos delas, é como arremessá-las para o futuro...*²⁵⁹

²⁵⁸ Mink, Janis, *Miró*, Taschen, 2001, p. 87

²⁵⁹ Carta-prefácio de Mário Cesariny, integrada no catálogo da exposição *20 anos de pintura de Eurico, 1950/70*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1970

IV.5 – O GESTO HORIZONTAL. O “TEMPO INTERIOR” NO ESPAÇO PICTURAL

1974-1976: “Caligrafias” Horizontais. Pintura sobre tela, com predomínio de fundos monocromáticos.

1976-1986: *Desdobragens* em lona, de grandes dimensões. Pintura de signos espontâneos e de cores claras, que se desenvolve como um ritual, evocando os momentos mais remotos da infância: do espaço tátil do suporte numa relação com a superfície afectiva do corpo da mãe, ao espaço visual em profundidade, através do movimento das mãos e do corpo.

Visão global do campo cromático: relação com Rothko, a *action painting* e a *colour-field* (campo cromático) da pintura americana.

Caligrafias em bandas horizontais e paralelas: colagem-*descolagem*; pintura-*despintura*; decalcomania.

IV.5.1 – A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA. O BELO E O SUBLIME

No seu livro *Arte e Psicanálise*²⁵⁸, Peter Fuller, refere a investigação filosófica de Edmund Burke (1729-1797)²⁵⁹ sobre a ideia de *sublime*, “caracterizada pelo Vazio, a Escuridão, a Solidão, o Silêncio e o Infinito”, chegando a descrevê-lo entre dois pólos opostos: *tranquilidade com laivos de terror*.²⁶⁰

Sobre a pintura, escreve Burke que “uma judiciosa obscuridade contribui bastante para o efeito da pintura”, já que, na arte como na natureza, “imagens obscuras, confusas, incertas, exercem um grande poder sobre a fantasia, levando-a a formular paixões mais sublimes do que as já clarificadas e bem definidas”.²⁶¹ “Ambivalente” nos seus juízos, “quanto à relação entre o sublime e a cor ou a luz”, Burke “sustenta” que o *sublime* “é geralmente obtido mediante “cores sombrias e escuras, como o preto ou o castanho ou o vermelho escuro””²⁶² e chega a afirmar que “a luz forte oblitera os objectos a tal ponto que, nos seus efeitos, pode ser comparada ao escuro”, para concluir que o *sublime* é “a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir”²⁶³ “vinculado” à “grandeza das dimensões”.²⁶⁴

O pintor surrealista Cruzeiro Seixas tem afirmado, de viva voz, que “não há arte sem sombra”; que só a “arte com mistério” o fascina. Os fundos dos seus desenhos, deliberadamente negros, evocam a noite, onde se recortam esculturais e sensuais corpos de adolescentes metamorfoseados, semi-humanos, semi-animalescos, modelados em claro-escuro, no âmbito da sua imagética surrealista. Aí, na maior obscuridade, brilha a mais intensa luz. Sendo um pintor visionário e noturno, Cruzeiro Seixas contrapõe-se à luz excessivamente branca de Lisboa, que, por seu turno, inspira o surrealismo solar de Eurico, cujas cores claras estão próximas do branco. O que num é noturno, enigmático, terrífico e paradoxalmente fascinante, no outro é diurno, festivo, encantatório e libertador.

²⁵⁸ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983

²⁵⁹ O conceito de *Belo* e de *Sublime* pertence ao domínio da Filosofia, embora desde a Antiguidade o termo literário seja associado ao êxtase e à criação poética. A obra de Edmund Burk, *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756-1757 (*Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*), reflecte as inquietações teóricas do autor sobre a arte, particularmente a literária, e aborda o conceito de *Sublime*.

²⁶⁰ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 205

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Ibidem

²⁶³ Ibidem

²⁶⁴ Ibidem

Em Cruzeiro Seixas, a “poética do fantástico” abeira-se subtilmente da “poética do maravilhoso”, na representação de corpos alados de anjos e demónios com asas gigantes. Em contrapartida, na pintura semi-ingénua, lírica e surreal de Eurico, a “poética do maravilhoso” reporta-se à evocação da infância, na concepção de um espaço tátil e visual, onde as cores se diluem.

Seguidamente Peter Fuller observa que “a estética deu o seu grande salto em frente, ao nível da teoria, com Kant” que “desejava ardentemente não confinar esta disciplina à arte, mas sim fazer com que ela abarcasse” “as condições da percepção dos sentidos”.²⁶⁵ Segundo o autor, na perspectiva de Kant, é “o gosto que ajuíza se a obra é ou não bela”, sendo este juízo universal, e sem qualquer demonstração racional. Ou seja, Kant recusava quaisquer regras objectivas na definição do gosto. “Todos os juízos provindos do gosto seriam estéticos pelo facto de a sua causa determinativa ser o sentir do sujeito mais do que uma concepção do objecto”.²⁶⁶

Kant rejeita quaisquer padrões ou conceitos universais de beleza, que considera contraditórios. Diferencia “arte e ciência, arte e natureza, sensação e imaginação”, privilegiando a espontaneidade e a originalidade do génio artístico. Distingue o *Belo* do *Sublime*, *um modo contrastante de experiência estética ligada a objectos destituídos de forma, a objectos que envolvem ou evocam uma impressão de ilimitado, como paisagens, tempestades no mar, quedas d’ água e cadeias de montanhas*.²⁶⁷

Turner encarna, segundo Peter Fuller, o artista do *sublime* no romantismo inglês do séc. XIX, na busca do ilimitado, das grandes vagas e das tempestades, em oposição à ideologia visual do seu tempo, confinada aos valores e convenções académicas.

O movimento romântico e os pintores modernistas do séc. XIX vieram, afinal, despertar as potencialidades da experiência sensorial e afectiva da cor, sem contornos, como um meio de evocar imagens de infinitude e sentimentos profundos, que caracterizam o *sublime*. Nesta perspectiva, a cor deixa de se cingir ao objecto, para o transcender, como algo de imaterial ou não palpável.

Os poetas e os pintores românticos ingleses, nomeadamente William Blake (1757-1827), valorizam a *inspiração* e a capacidade de criar mundos imaginários, afastando-se da tradicional visão convencional. A pintura apocalíptica e visionária de Blake ilustra este

²⁶⁵ Idem, p. 206

²⁶⁶ Ibidem

²⁶⁷ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 206. Para mais informações, ver: Bayer, Raymond, *História da Estética*. Lisboa: Editora Estampa, 1995 (ISBN 9723309106) / Trias, Eugénio, *O Belo e o Sinistro*. Porto: Porto Editora, Colecção Caleidoscópio, 2001 (ISBN 972-754-219-0)

conceito de imaginação, quando descreve o invisível com a linguagem do visível, através de uma forma de expressão pessoalíssima e profunda.

Maria Helena Vieira da Silva, afirmava: “Quero pintar o que não existe como se existisse” ou “o imaginário, em mim, é uma construção, uma maneira de me construir a mim própria”, vale a pena lembrar a experiência de um pintor calígrafo japonês, a quem foi encomendada a pintura de um dragão. Queixando-se de nunca ter visto um dragão (...) um mestre zen respondeu-lhe: “não se preocupe com isso. Transforme-se num dragão e pinte-o (...) concentre nisso o seu pensamento. No devido tempo, sentirá necessidade de pintar um dragão. Nesse momento se terá tornado um dragão e o dragão o impelirá a dar-lhe forma”.²⁶⁸

A grande fonte de inspiração dos românticos foi a natureza, intermediária entre o conhecido e o desconhecido, na imaginação dos poetas. Neste contexto, não podemos deixar de relacionar a imaginação com o surrealismo, já não apenas como processo de sacralização do super-real, mas também e sobretudo como campo revelador dos dados imediatos do inconsciente, através da prática do *automatismo psíquico*.

A escrita automática é, segundo André Breton, “um ditado do inconsciente” ou “pensamento falado”, que se baseia em “inspirações verbais”, reveladas em *Os Campos Magnéticos*, que escreveu com Philippe Soupault, em 1919. Esta obra foi a primeira aplicação da descoberta da escrita automática, prática que Breton designa como definidora do surrealismo.²⁶⁹ *...Trata-se incontestavelmente da primeira obra surrealista (e de nenhum modo Dadá), posto ser o fruto das primeiras aplicações sistemáticas da escrita automática...*²⁷⁰

²⁶⁸ Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: editora Quasi, 2005, p.171

²⁶⁹ Breton, André, *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, 1924

²⁷⁰ Breton, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, 1994, p. 66

IV.5.2 – ESPAÇO POTENCIAL

Na perspectiva de Winnicott (1886-1971)²⁷¹, o bebé, nas primeiras semanas de vida, *sente-se um só com a mãe e foi-o de facto, somaticamente, antes de nascer. Neste estágio de identificação primária, o bebé não tem consciência de si próprio enquanto ser humano separado e autónomo: não percebe onde é que começa e acaba, não sabe sequer que começa e acaba. Subjectivamente sente-se completamente mergulhado na mãe-circundante. (Estes conceitos convidam à comparação com as ideias de onnipotência, infinidade e ubicuidade).*

*Gradual e progressivamente, ajudado pelo meio que lho facilita, o bebé começa a tomar consciência da alteridade da mãe, de que ele próprio (...) possui uma identidade própria. Este processo de descoberta parece ser um período vital do desenvolvimento humano. Durante este período, o bebé forma necessariamente a ideia de um “espaço potencial” que Winnicott define como “...área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebé e o objecto (a mãe ou parte da mãe) durante a fase do repúdio do objecto enquanto não-eu, ou seja, quando chega ao fim a imersão neste mesmo objecto”.*²⁷²

Peter Fuller refere a teoria do “espaço potencial” de Winnicott como a mola real para o desenvolvimento, experiência e, sobretudo, para a criatividade do indivíduo. “Íntimamente

²⁷¹ Donald Woods Winnicott foi um pediatra e psicanalista britânico que acrescentou significativas contribuições à psicanálise, propondo um novo olhar sobre a infância.

Na teoria de Winnicott do amadurecimento humano, alteram-se todos os elementos teóricos com que foi descrita a situação edípica pela psicanálise tradicional.

Segundo Winnicott, cada ser humano traz um potencial inato para amadurecer, para se integrar; tal depende de um ambiente facilitador que forneça cuidados suficientemente bons, sendo que, no início, esse ambiente é representado pela mãe. O autor salienta que esses cuidados dependem da necessidade de cada criança, pois cada ser humano responderá ao ambiente de forma própria, apresentando, a cada momento, condições, potencialidades e dificuldades diferentes. O bebé quer a presença segura da mãe, que lhe inspira a *fé* em si mesmo e no mundo, e só adquire a capacidade de usar os seus mecanismos mentais se o seu contacto com a “mãe-ambiente” for satisfatório.

O bebé é um “dois-em-um”, próximo do estado de não ser. *A necessidades do “outro”, é um problema de reciprocidade entre o tu e o eu, que originalmente significam mãe e filho.* O bebé depende da mãe para nascer, para se sentir real, no contacto com a realidade, para assegurar a integração da sua existência no tempo e no espaço (no mundo), para aprender a distinguir a realidade interna e externa, para criar a capacidade do uso das coisas e para aprender a ser ele próprio.

A teoria de Winnicott constitui uma *revolução científica*, que substitui o paradigma de psicanálise tradicional por um novo. Em primeiro lugar, o antigo problema central, o do *andarilho na cama da mãe*, cede o lugar a um novo: o do *bebé ao colo da mãe*. E, em segundo lugar, o papel da teoria do amadurecimento pessoal, que difere da teoria da história natural da função sexual (recolha de dados a partir de: Zeiko Loparic, www2.uol.com.br/percurso/main/pcs17/p17_14.htm, Abril 2007)

²⁷² Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 219

relacionada com a capacidade de *jogar*”, “entre a fantasia e a acção”, esta experiência parece não ter qualquer relação com outro tipo de emoções adultas.

Assim, as diversas experiências culturais podem encontrar correspondência com as emoções vividas no “espaço potencial”. O *belo* e o *sublime* são dois géneros de experiência estética que se podem relacionar com o “objecto materno”, o seio materno e a protecção maternal.

Numa perspectiva mais clássica da pintura, o *belo* respeita a ordem, os contornos e a definição das formas. Numa perspectiva mais romântica, o *sublime* apela à emoção, ao vago, à cor difusa, ao infinito, ao indefinido.

Na análise de Burke, a beleza das formas caracteriza-se pela brandura e pela serenidade, em analogia com o seio materno, enquanto que o *sublime* tem origem na relação com o meio materno. A sensação de bem-estar e o que faz com que o homem se sinta vivo, provêm desta relação.

Como afirmou Milner (1900-1998)²⁷³, refere Peter Fuller, *...O problema da relação entre o pintor e o seu mundo é, basicamente, um problema da necessidade de cada um e das necessidades do “outro”, um problema de reciprocidade entre o tu e o eu, que originariamente significam mãe e filho.*

*As diversas ênfases no interior da experiência estética e a exigência de que as pinturas terão de se confinar a um ou a outro destes modos, envolvem, sejam quais forem as suas mediações culturais, emoções que derivam dos diversos aspectos desta relação fundamental.*²⁷⁴

Na experiência estética, o gosto sensorial, baseado no prazer de ver, tactear, cheirar e ouvir, relaciona-se, no bebé, com a evocação afectiva do acto de mamar. E o gosto de mamar relaciona-se com o cheiro, o tacto, a visão e o ouvido. Daí, o significado que adquire a correspondência entre a percepção dos sentidos e os afectos.

A pintura pode ser reveladora do desenvolvimento individual, desde a infância, através da evolução das formas e do modo como se organizam, ou como o pintor estrutura o caos do seu próprio espaço psicológico. A ordem e a coerência do espaço pictural testemunham a sua transformação pessoal, através da psicanálise.

²⁷³ Marion, Milner é uma psicanalista britânica, conhecida pela sua investigação no campo cultural, nomeadamente o artístico. Realizou estudos psicanalíticos sobre *simbolismo* e sobre o *Não Ser Capaz de Pintar*, que foi importante não apenas para os psicanalistas como também para todos aqueles que se interessam pela abordagem psicanalítica cultural (recolha de dados a partir de: www.bys-psi.org.br/psilivros/us_resenha.asp?id_livro=1613, Abril 2007)

²⁷⁴ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 224

Quando a tela proporciona ao artista o encontro com o rosto da mãe ideal, universal, ou da mulher sonhada, o retrato pode transformar-se num processo de auto-descoberta.

*Ela existe. Eu sei que ela existe. Vive talvez muito distante, por debaixo da minha pele – Eurico.*²⁷⁵

Mas até que ponto pode a psicanálise ajudar-nos a entender as pinturas abstractas mais depuradas?

Segundo Peter Fuller, Otto Rank (1884-1939)²⁷⁶ aponta o caminho do “vazio” na pintura oriental e as “distâncias vazias”. *Afirma que o “vácuo remoto é de facto o sublime na horizontal”, acrescentando que “a vastidão do deserto, a ilimitada uniformidade da estepe, possuem uma real sublimidade”. E refere “o papel desempenhado pelo factor vácuo ou vazio” na pintura chinesa, na qual, segundo ele, se tornou uma arte especial representar o espaço vazio, torná-lo palpável, desenvolver variações sobre tão singular tema: “Há não só pinturas que não têm “quase nada” pintado (...) como também há muitas pinturas (...) que deixam no observador a sensação de que o vazio é um tema possível de pintar e até um dos grandes temas da pintura (...) o “nada” e o “vazio” dos místicos.”²⁷⁷*

Numa perspectiva psicanalítica, o “branco” é um derivado do *sublime*, comum a certos tipos de estética. Poderá ser entendido como um “ecrã”, onde são projectadas imagens visuais do sonho. Um símbolo do sono ou do seio, que na infância sucedem à satisfação

²⁷⁵ Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos*, “Cadernos de Juventude”, 1950-1951, Edições Prates, 1995

²⁷⁶ Otto Rank é um psicanalista e psicólogo austríaco (inicialmente Otto Rosenfeld). A extraordinária popularidade da psicanálise poderá, talvez, ser explicada, em parte, pela ousada concepção da motivação humana, ao colocar o sexo como objecto de natural interesse e principal fonte de felicidade, única e poderosa motivação do comportamento humano. O mundo civilizado, que pouco antes se chocara com a tese evolucionista de que o homem descendia dos chimpanzés, não se surpreendeu com a tese de Freud, onde o sexo domina o inconsciente, e é subjacente a todos os interesses humanos. A abordagem do sexo representou, sob o ponto de vista científico, uma *sublimação* (conceito psicanalítico) que permitiu que a sexualidade fosse, sem restrições morais, discutida em todos os ambientes, inclusive nos conventos. Essa permeabilidade subjectiva confundia-se com profundidade científica, e a teoria foi aplicada em todos os campos sociais, na arte, na educação e na religião. Porém, a questão da motivação sexual foi a causa de se afastarem do círculo de Freud aqueles que se haviam entusiasmado inicialmente pela psicanálise como método de análise do inconsciente. Entre eles: Carl Jung, Otto Rank e Alfred Adler, que enveredaram por outras teses e fundaram as suas próprias correntes psicanalíticas. No seu todo, a psicanálise foi fortemente contestada por outras correntes, inclusive a da *fenomenologia*, a do *existencialismo*, e a da *logoterapia* de Viktor Frankl (recolha de dados a partir de: www.cobra.pages.nom.br/ecp-psicanalise.html, Abril 2007).

²⁷⁷ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 235

do instinto de sucção oral. Peter Fuller refere Lewin (1890-1947)²⁷⁸, para quem o “sonho branco”, sem qualquer conteúdo visual, se associa à imagem do seio materno, podendo ser acompanhado de um orgasmo. Representa uma tentativa de restabelecer a relação com a mãe. O bebé excita-se e acalma-se no contacto com o seio materno.

*O “vazio” é um pré-requisito para o preenchimento (...) pode dizer-se que só da não-existência se pode partir para a existência.*²⁷⁹ A “não-existência” antes de ter começado a existência da consciência, como refere André Green²⁸⁰, aquele vazio ou branco que está na base do nosso ser psicológico, o ponto de partida para o conhecimento, da mesma forma que os teólogos defendem que Deus criou o mundo a partir do *vazio* ou do *nada*.

Numa perspectiva mais pessimista, Peter Fuller admite que, ao invés do “espaço branco” se encontrar na base da formação do nosso ser psicológico, pode também significar um bloqueamento do processo intelectual e consequente inibição das funções de representação.

²⁷⁸ Kurt Lewin foi um psicólogo alemão, que leccionou Filosofia e Psicologia na Universidade de Berlim até 1923. Foi para os Estados Unidos em 1933, onde se refugiou, durante a II Guerra Mundial, (as suas teorias eram incompatíveis com o Nazismo). Não voltou mais para a Alemanha. Trabalhou nas universidades de Cornell, Stanford e Iowa. Fundou o Centro de Pesquisa de Dinâmica de Grupo do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, (MIT), (*National Laboratories for Group Dynamics*), em 1945, onde fez diversos trabalhos e formou muitos profissionais no campo da psicologia e da sociologia.

O grupo como objecto de estudo ganhou densidade na psicologia social durante a segunda guerra mundial com Kurt Lewin, considerado por muitos autores como fundador da psicologia social.

A sua pesquisa mais famosa foi realizada em 1946, em Connecticut, numa área de conflitos entre as comunidades negra e judaica. Aqui, concluiu que reunir grupos de pessoas era uma das melhores formas de expor as áreas de conflito. Estes grupos, denominados T-groups (o «T» significa training, ou seja, formação), tinham como teoria subjacente o facto de os padrões comportamentais terem que ser «descongelados» antes de serem alterados e depois «congelados» novamente — os T-groups eram uma forma de fazer com que isto acontecesse. As variações individuais do comportamento humano em relação à norma são condicionadas pela tensão entre as percepções que o indivíduo tem de si mesmo e pelo ambiente psicológico em que se insere. Kurt Lewin dedicou-se às áreas de processos sociais, motivação e personalidade. (recolha de dados a partir de: pt.wikipedia.org/wiki/Kurt_Lewin/www.centroatl.pt/edigest/edicoes/ed48dossier1.html, Abril 2007)

²⁷⁹ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 237

²⁸⁰ André Green é um psicanalista franco-egípcio, analista da Sociedade de Psicanálise de Paris. Estudou o transtorno da personalidade em “estados-limite” “casos-limite”, “fronteiriços”, “limítrofes” e “casos difíceis” (*borderline*, característica de personalidade) de pacientes que têm uma necessidade intensa de apoio e amparo, que se deve à “angústia de separação” e à “angústia de introsão”.

A problemática destes pacientes encontra-se fundamentalmente na sua relação com o outro, dependentes, e angustiados. O seu “eu” é frágil, incerto e “dependente do outro”. O tratamento destes doentes implica um meio-ambiente estável, com regras definidas, o que é cada vez mais difícil de ser encontrado. Nesta perspectiva, Green estudou a “psicose branca”, que considera uma “psicose em negativo”, com efeitos paralisantes. Na sua definição o branco é a ausência de objecto, ausência de si, ausência de representação e de pensamento; uma “opacidade”. É o branco opaco, obstinado e impenetrável. Um branco “cheio” de “vazio”, “um impedimento ao prazer narcísico de se sentir vivo, em acção, em progresso”, o “vazio” no sentido da paralização do pensar)

(recolha de dados a partir de: www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/estados_limite_tiago_porto.htm, Abril 2007)

A pintura de Mark Rothko demonstra bem a teoria que abrange este campo profundo da experiência humana.

A memória orgânica de que fala Arno Stern reporta-se ao registo de sensações corporais, acontecimentos interiores, desde a época pré-natal.²⁸¹

O recém-nascido reage aos estímulos exteriores, como o odor do leite, o som, a cor e a textura dos objectos, a luz e a obscuridade.

Ao passar da posição horizontal para a posição vertical, a criança passa do espaço táctil a duas dimensões do regaço materno ao conhecimento do espaço em profundidade, através do movimento do corpo.

Em sentido inverso, a pintura de Eurico evolui da orientação vertical, que parte da representação do corpo humano e do gesto vertical, caligráfico, orientalizante, para a orientação horizontal da pintura-escrita ocidentalizada, que evoca, por vezes, a serenidade do horizonte paisagístico.

No Ocidente, a paisagem desenvolve-se na horizontal, e as personagens são representadas no primeiro plano, enquanto no Oriente, pelo contrário, a paisagem desenvolve-se na vertical, onde o homem surge como um ser minúsculo, na imensidão do cosmos...

Esta imagem de infinitude reafirma-se no espaço onírico da pintura surrealista de Yves Tanguy, no paisagismo abstracto de Arpad Szenes, e na série *Aquém e Além Deserto* de Eurico (2000-2006).

Uma das problemáticas da pintura moderna, ao longo do séc. XX, é a introdução do tempo associado à ritmicidade da imagem. Com os cubistas introduziu-se, pela primeira vez, através de processos estritamente pictóricos, a ritmicidade. Esse ritmo produz a sensação de “tempo interior”, que nada tem a ver com o “tempo exterior”, cronometrado pelo relógio. O surrealismo dedicou especial atenção ao “tempo interior” do sonho e do imaginário, da intensa vida subjectiva do indivíduo.

A arte ajuda a reestruturar o mundo, mas só poderá reestruturá-lo se se reestruturar a si mesma.

Assim se passou a ver com um novo olhar a arte do passado e a actual, designadamente a vanguarda inovadora, ao tentar redescobrir as múltiplas funções que a arte cumpriu ao longo do tempo e que novos tipos de linguagem originou. Foi essa a aventura do séc. XX, ao criar uma arte moderna “poli-estilística”, tão aberta a novas tecnologias como também a afinidades / encontros com a arte dita primitiva e com a Antiguidade, como o Egipto, a

²⁸¹ Stern, Arno, *Antonin et la mémoire organique*. Paris : Delachaux et Niestle, éditions Polyglottes, 1978

Grécia, a arte Maia, a arte Inca, a Índia e a China. Os impressionistas, os simbolistas, os cubistas e os surrealistas, foram sensíveis a esses encontros e influências.

No “surrealismo solar”, assumido por Eurico, desde 1949, a grande via aberta por Miró consiste em redescobrir o homem na sua autenticidade original, primordialmente inocente, numa civilização que o considera culpado. Ao longo da História houve vários autores que se debruçaram sobre este tema, como Jean-Jacques Rousseau, que alertava para o facto de que criança nasce pura e a sociedade é que a estraga, e de grandes romances de dramas psicológicos e existenciais como os de Dostoievsky e Sartre. Os psicanalistas e os padres realçam o sentimento de culpa do homem, condicionado pelo que o devia libertar, como o amor, a paixão e outros sentimentos profundos, controlados pela razão. Temos marcas no corpo e traumas psíquicos, derivados dos momentos fulcrais da construção da nossa personalidade, na relação com o mundo. E para um pintor do séc. XX, depois de Cézanne, sensível a esta problemática, há algo que importa definir: como inscrever esses sinais de vivências interiorizadas, na arte contemporânea?

É respondendo a esta questão que podemos situar a *pintura-escrita* de Eurico, que gera sinais embrionários de uma linguagem, cuja expressão muda consoante o material utilizado, seja papel, cartão, madeira ou tela, seja lápis, caneta, pincel, tinta ou pastel de óleo.

O pintor não pode deixar de considerar a qualidade do suporte e as características específicas do material adequado à sua expressão pessoal. Nas *desdobragens*²⁸², pintura sobre lona, de grandes dimensões, a cor alastra sobre o suporte humedecido e cria um espaço flutuante, de contornos diluídos, onde os sinais se inscrevem, segundo o ritmo do gesto impulsivo.

Nenhum pintor pode atingir a sua maturidade, enquanto não criar a sua própria espacialidade pictural. Por outro lado, essa concepção de espaço não pode deixar de ser considerada sobretudo numa arte espontânea como a de Eurico, que é marcada pela história do indivíduo. É isso o que os psicanalistas investigam na arte dos surrealistas, que revelam os dados imediatos do inconsciente.

²⁸² Pintura praticada como um ritual (...) posto ao serviço do estudo poético dos momentos mais remotos da infância em que o ser humano passa da superfície afectiva do corpo da mãe ao espaço em profundidade vazio: num grande pano dobrado deixa absorver pigmentos aplicados em longas listas paralelas; desdobrando o pano, o pintor é surpreendido pelo facto de as listas de cores alegres e ternas poderem bruscamente passar a sugerir sucessivas linhas de horizonte; neste momento de surpresa, o pintor preenche o espaço sugerido com gestos impulsivos, revivendo a experiência infantil do conhecimento do espaço real a partir do movimento das mãos e do corpo – Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Edições Alfa, 1986 / *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Campo das Letras, Fundação Serralves, 1999

Há momentos da infância, que nos marcam para sempre. Já depois de adultos, sonhamos com sítios onde vivemos quando crianças e onde possivelmente nunca mais poderemos voltar. São momentos decisivos na formação do ser, em que certas audácias caracterizam algumas experiências mais significativas.

Cada pessoa tem uma maneira de andar que a identifica, que não só tem a ver com a sua atitude corporal, como também com os "traumas" da sua experiência ao aprender a andar. Considere-se o momento decisivo na compreensão do espaço exterior, quando começámos a mexer os braços. A princípio não sabíamos distinguir o que estava longe e o que estava perto. Se nos levassem à janela, estendíamos as mãos e queríamos a lua. Só quando começámos a andar é que se originou a compreensão da 3ª dimensão. Antes disso, o que conhecíamos do mundo exterior era apenas o que podíamos tocar com as mãos; o que sentíamos com o próprio corpo, o regaço materno, o espaço do berço; tudo o que tocávamos. Passar desse espaço tátil ao espaço visual é uma audácia que deixa as suas marcas. O psicanalista vai tão longe quanto pode, mas essa zona escapa-lhe, embora já se fale da psicanálise anterior ao nascimento, durante a gestação ou, até mesmo, do tempo do namoro dos progenitores...

O psicanalista vai até onde pode ir, através da fala. Ouve o que se diz, para poder entender o que se sente, mas a zona pré-verbal, que é talvez a mais importante, é ainda uma incógnita. Nesse aspecto, os artistas foram muito mais longe. Evoquemos a experiência de Miró que, com os olhos fechados, identificou objectos, através da percepção tátil da forma e da textura. Essa experiência tátil é a base do seu conceito de espaço. O espaço topológico, que substitui o espaço euclidiano. É através do tacto que temos informações sobre as formas, as texturas, a rigidez dos objectos. Essa informação forma sinais no nosso cérebro, que fazem parte da nossa experiência do espaço e dos objectos que nele habitam.

A História da Arte ensina-nos que o espaço se formou inicialmente a partir do objecto. Quando esse objecto se tornou mais realista, acabou por instaurar um espaço realista, que, ao ser destruído por Cézanne e pelos cubistas, criou o espaço multifacetado do objecto-quadro, onde o referente se reduz a múltiplas figuras-signos. Depois do objecto, a figura passou ao signo, a partir do qual se engendrou o espaço topológico, que é definido em função das características específicas do suporte.

Recuar até à 1ª infância, foi e é a suprema ambição dos surrealistas, mas sempre no sentido vitalista do "maravilhoso".

Quando os ocidentais descobriram que a pintura gestual tendia para a transformação em puro signo, verificaram que, no Oriente, a caligrafia sempre foi considerada uma arte superior da pintura.

IV.5.3 – ENCONTRO INTERIORIZADO COM MARK ROTHKO

A pintura de Mark Rothko (1903-1970) insere-se numa tendência abstracta, a que se chamou *Colour Field*, ou *Campo de Cor*. Este espaço cromático luminoso ou deliberadamente obscurecido, funciona como um “ecrã” onde os espectadores se projectam diferentemente, através das mais variadas sensações como prazer, êxtase, inquietação ou até medo. Na análise de Peter Fuller, esta interacção faz da obra um “objecto subjectivo” e do espectador um quase “sujeito”.

Se, na pintura de Rothko, os contornos se tornam difusos, em bandas de cor horizontais, também na pintura de Yves Klein, se afirma a monocromia plena, onde qualquer noção de linha ou limite é excluída. Ambos criam uma imagem de infinitude, que igualmente observamos no espaço onírico de Yves Tanguy, onde o céu e a terra se confundem.

Se a monocromia de Yves Klein representa o *vazio*, a pintura sensorial de Rothko é também ilimitada e imaterial; se, as “tempestades” de Turner, grandiosas, terríveis e belas, se relacionam com o *sublime*, também a pintura de Rothko é grandiosa na sua verdadeira acepção, quer pela grandeza física da cor sensorial que nos envolve, quer pela profunda emoção que suscita fascínio e inquietação, numa atmosfera de luz difusa e obscurecida, trágica e *sublime*.



Mark Rothko: *Rouge, blanc e brun*, 1957. Óleo s/ tela; 2,525x2, 075m.

No final dos anos 30, como muitos outros pintores nova iorquinos, Rothko interessou-se pelo surrealismo, inicialmente voltado para uma temática de mitos, símbolos e arquétipos do inconsciente colectivo.

Segundo Peter Fuller, o seu biomorfismo semi-abstracto, ao evocar o *complexo de Édipo*, remete para a memória orgânica, pré-natal, do meio líquido do ventre materno.²⁸³

Sendo Rothko um pintor oriundo de famílias judias russas que, ainda criança, emigrou para os Estados Unidos, onde permaneceu até ao fim da vida, Peter Fuller considera que a relação entre a sua pintura e a experiência do exílio pode reflectir uma *nostalgia psicológica à volta da pessoa da mãe (...) que radica numa nostalgia cultural. Uma vida de exilado é dominada pela presença da mãe-pátria. Esta aguda acentuação do deslocamento cultural incapacita, paradoxalmente, (...) para a conquista de um sentido amplamente vivido de distância ou deslocação...*²⁸⁴ A propósito, Peter Fuller cita Wilfred Bion²⁸⁵, quando este se refere ao exílio e à *presença da ausência dentro dele, de um continente longínquo*.²⁸⁶

Posteriormente, a figuração desapareceu na pintura de Rothko, dando lugar a um espacialismo de sensuais manchas translúcidas, vivos campos de cor, onde flutuam difusas formas rectangulares, que pretendem exprimir os mais variados sentimentos, como se comprova quando Rothko afirma: *não estou interessado na relação da cor ou da forma ou do que quer que seja. Estou interessado apenas em exprimir as emoções básicas da humanidade – tragédia, êxtase, destino, etc. E o facto de muitas pessoas ficarem abatidas e chorosas quando olham para as minhas pinturas, mostra que é possível comunicar essas emoções humanas básicas...E quem se impressionar apenas com tais relações de cor, errará o alvo.*²⁸⁷

²⁸³ O estudo do biomorfismo levou a que alguns psicólogos o relacionassem com uma actividade maníaca, ou forma de defesa contra a depressão. (in Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 240)

²⁸⁴ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 248-249

²⁸⁵ Bion, Wilfred Ruprecht, *psiquiatra e psicanalista britânico (Muttra, Índia, 1897 – Oxford, 1979). Foi aluno de M. Klein e interessou-se pelo desenvolvimento mental da criança e pelos grupos restritos. Num grupo, qualquer que ele seja, existem dois níveis: o nível do racional e do evidente e o do irracional, do afectivo, do escondido e do inconsciente. Estes dois níveis mantêm inter-relações complexas que a análise permite descodificar. Bion é o autor de *Experiences in Groups* (1948), *Learning from Experience* (1962) e *Attention and Interpretation* (1970) (in Dicionário Temático Larousse / Psicologia. Porto Alto: Temas e Debates Lda. e Larousse / VUEF, 2007 (ISBN 978-972-759-951-6 (obra completa); ISBN 978-972-759-943-1), p. 41*

²⁸⁶ Idem, p. 249

²⁸⁷ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p. 240

Se existe o prazer sensorial da cor-luz, na pintura de Rothko, o drama acentua-se quando, com o avançar da idade e a proximidade da morte, o pintor intensifica os espaços negros. É a luta contra a depressão e o desespero, a tentativa de suplantar o terror do espaço negro, através de planos de cor vibrante subtilmente transparentes, em oposição à opacidade absoluta.

Em 1969, o pintor deu início a uma série de pinturas monocromáticas em tons de castanho, preto e cinzento. Peter Fuller enquadra-as no “sublime negativo”, onde o *espaço da pintura (se) foi achatando, esvaziando, escurecendo. Ficou o nada. Nada. Nada. Nada (...) Rothko foi encontrado morto no meio de um lago de sangue, dentro do atelier. Parece que teria feito dois golpes nas covas dos braços....*²⁸⁸

O pintor caminhou ao encontro do “narcisismo primário absoluto” do não-ser, revelando as mais sombrias e obscuras emoções humanas: o “nada” ou a não-existência exteriorizada nas telas do seu último ano de vida.

*Quando a personalidade se desintegra, os limites que separam o indivíduo do seu meio rompem-se. Este fica privado da energia emocional com que vestia a realidade. Se tal desintegração foi muito severa, a ordem que dá coesão à realidade desintegra-se também; o mundo toma a forma daquele estado mitológico e sonhado que supostamente existia antes da criação. O espaço começa a ficar vazio; com o progresso da doença, torna-se ilimitado, infinito, chato, sem profundidade. Os objectos, incluindo as outras pessoas, perdem a significação e a plasticidade. Os pacientes podem ficar transtornados por serem incapazes de se relacionar com o mundo fugaz e vazio que os rodeia; são aterrorizados pela sensação de isolamento e pela inaptidão para serem parte do mundo.*²⁸⁹

Segundo os especialistas, *a diferença fundamental entre um doente e um artista é esta: o doente mental é solipsista*²⁹⁰ *e expressa os seus sentimentos internos; a obra do artista tem uma significação social que provoca na audiência reacções significantes (...) o grande artista, envolvido nos seus próprios conflitos, pode libertar-se das suas significações pessoais imediatas e dar-lhes uma forma que evoca no observador sentimentos consonantes.*²⁹¹

²⁸⁸ Idem, p. 241

²⁸⁹ Fuller, Peter, *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983, p.247

²⁹⁰ A postura solipsista é "a postura dos pensadores que duvidaram da existência de qualquer coisa e de qualquer outro ser humano que não fosse eles próprios" – Dicionário de Filosofia (in ocanto.esensiveu.net/lexs.htm)

²⁹¹ Idem, 247-248

A obra de Rothko não se reduz, no entanto, a esta regressão à psicose. A sua arte distingue-se facilmente da de um louco, graças à sua grande sensibilidade de colorista. A cor é o elemento primordial com que cria um espaço envolvente e infinito, tão intensamente luminoso quanto radicalmente obscurecido, quase monocromático. As suas últimas obras são o “nada” a que tudo se reduz: o silêncio obscuro da morte que se avizinha.

Na pintura de Rothko, os bordos difusos da tela provocam a sensação de um espaço flutuante que, pela sua grande escala, se torna envolvente. O pintor nunca quis ver o quadro à distância, como um objecto, mas tão próximo quanto o possível, de modo a envolver o espectador no seu cromatismo sensorial e atmosférico. A distância ideal para ver as suas telas era, segundo o pintor, 45cm. Neste contexto declarou: *Faço quadros muito grandes (...) exactamente porque quero ser muito intimista e humano. Pintar um quadro pequeno é colocarmo-nos fora da nossa experiência (...) se se pintar um quadro grande, estamos dentro dele.*²⁹²

Fascinado pela monumentalidade e pelo intenso cromatismo intimista da pintura de Rothko, Eurico sentiu-se completamente envolvido nesse espacialismo luminoso. Era essa, aliás, a intenção do artista.

Nas *desdobragens*, telas de grandes dimensões, executadas na década 1976-1986, Eurico revela afinidades com Rothko, através das largas bandas de cor, horizontais e paralelas, que, no seu caso, alastram informalmente sobre a tela humedecida, para criar um espaço aberto e contínuo. Mas, enquanto o espacialismo de Eurico não abdica do carácter imprevisível derivado da exploração do acaso e do gestualismo espontâneo, consequente do *automatismo psíquico* surrealista, o espacialismo de Rothko, sendo mais controlado e estático, cria uma envolvência luminosa, cujo efeito visual é tanto maior, quanto maior é a dimensão do suporte.

²⁹² Jacob Baaal-Teshuva – *Rothko*, Taschen, 2003, p. 46

IV.5.4 – UMA NOVA CONCEPÇÃO DE ESPAÇO NÃO EUCLIDIANO

Pierre Francastel afirmou que *o novo problema de todas as artes é o da escolha de uma geometria. A nossa época só poderá tratar com eficácia pictórica os seus temas, os seus assuntos, e só alcançará o seu estilo próprio, no dia em que tiver resolvido, num plano mais vasto, o duplo problema do seu modo de acção sobre a matéria e o duma cultura adaptada a uma nova visão do universo – visão que não será menos convencional do que a antiga, que não poderá exprimir-se em função da mesma geometria, mas que não poderá fixar-se fora de uma geometria.*²⁹³

Não podemos deixar de reconhecer que, se a época renascentista foi fecunda, deve-se fundamentalmente ao perfeito entendimento entre a arte e a ciência. À luz da sociedade actual, parece-nos óbvio que a geometria está presente no posicionamento dos objectos, na verticalidade das casas, na horizontalidade das ruas, etc. Porém, a essa noção de espaço que se relaciona com o “campo” gravítico, veio acrescentar-se o conhecimento científico de outros “campos” de força, nomeadamente o “campo” eléctrico e o “campo” magnético. ...*Num domínio abstracto (...) o pensamento segue em busca de uma concepção de espaço, que seja por si mesmo fixo, ainda que abstractamente fixo, e que possa conter todos os campos de forças gravíticas e electro-magnéticas....*²⁹⁴

Perante a actual diversificação dos “campos” de forças que a ciência nos trouxe e a consequente noção de espaço, torna-se também diversificada a interpretação espacial da obra plástica. Ao observar a pintura de Matisse, Rui Mário Gonçalves repara que *foi na representação de homens e mulheres a dançar que Matisse mais depressa passou a anular o peso, a massa e o volume. Aqueles que dançam brincam com a força da gravidade. A euforia fá-los saltar harmoniosamente.*²⁹⁵ Contexto em que nos parece interessante estabelecer curiosa analogia entre os corpos “flutuantes” de Matisse e as personagens simbólicas das iluminuras religiosas medievais e da arte infantil, que também gravitam, umas em função das outras, no espaço topológico.

Van Gogh e Gauguin antecederam Matisse na valorização do plano do suporte, onde tudo se rebate e se acentua através da cor lisa e contrastante. Em Matisse se enraizou o movimento americano iniciado por Rothko e Barnett Newmann, o *Coulour Field Painting*,

²⁹³ Gonçalves, Rui Mário, “Abstraccionismos e Geometrias”, *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 4 (2005), p. 383

²⁹⁴ *Idem*, p. 384

²⁹⁵ *Idem* pp. 384, 385

ou *pintura de campo de cor*. O espaço deu lugar ao “campo”, mudança que revela um paralelismo nas genealogias da Ciência e da Arte.

Ao recusarem a representação de memória e a geometria euclidiana, os pintores americanos estavam sobretudo empenhados em despertar a profunda meditação, através da autonomia expressiva da cor e da forma na pintura-pintura, por muito elementar que seja.

*A arte e a ciência dos nossos dias têm algumas origens comuns. São ambas filhas da experiência e do livre pensamento (...) se, por um momento, considerarmos as contribuições admiráveis, quer da arte, quer da ciência, poderemos reparar que ambas (às vezes sem o saberem, de modo análogo) ajudam a modificar a consciência humana, através do simples exercício da liberdade de pensamento e da difusão da experiência....*²⁹⁶ A visão estática que os pintores tinham do mundo até ao século XIX veio dar lugar a uma visão dinâmica, fluida, que não separa o espaço do tempo. Se o cubismo analítico já propõe a 4ª dimensão, o século XX encontrou em Paul Klee um dos seus artistas-teóricos mais fecundos, cuja arte rivaliza com a música, a arte do tempo interior. “Diz-se que Ingres introduziu a ordem no repouso. Eu gostaria de, para além do pathos, introduzir a ordem no movimento” (Paul Klee, pintor).²⁹⁷

A atitude do homem na sociedade actual é cada vez menos contemplativa e mais interventiva, assumindo-se como “transformador” daquilo que produz e daquilo que consome. No domínio pictórico, intensificou-se a arte imediata, como manifestação do “tempo interior”, onde se insere a pintura gestual de Hartung, Mathieu, Pollock, Degottex, Eurico e outros abstraccionistas informais, que recusam as formas da geometria euclidiana. ...Os informalismos, que radicalizaram práticas abstraccionistas e engendraram novos figurativismos com Dubuffet, tiveram inicialmente importância como protesto (...); activando as capacidades formativas instintivas, os informalismos despertaram intuições de geometrias não-euclidianas....²⁹⁸ Se os abstracto-geométricos (euclidianos) enfatizam o que é visual, os não-euclidianos preocupam-se com a tactilidade; enquanto aqueles enveredam pela harmonia, estes defendem a vitalidade das cores e das formas.

Como refere Rui Mário Gonçalves, Henri Focillon *faz o elogio da mão, mostrando que a mão não é apenas a serva obediente do cérebro, mas sim uma colaboradora arrojada na*

²⁹⁶ Ibidem

²⁹⁷ Idem, p. 386

²⁹⁸ Idem, p. 388

investigação da ordem universal ²⁹⁹ do espaço tátil e visual, mensurável e incomensurável. *Sem as mãos nunca teria havido geometria (...) Antes de poder reconhecer pirâmides, cones, espirais nos cristais e nas conchas, foi ou não necessário que as formas regulares tivessem sido previamente “simuladas” pelos homens, no ar ou sobre a areia?*.³⁰⁰ A polegada, o palmo, o pé e o passo dão-nos as primeiras noções de medida. “O homem é a medida de todas as coisas”. O gesto é a origem da linguagem. A linguagem gestual antecede a linguagem verbal. A pintura gestual abstracta encontra imediata analogia com a garatuja infantil. O espaço topológico da pintura das crianças e da arte “primitiva” é recuperado pela arte moderna. O *informalismo* matérico tanto se afirma na pintura de signos de Tàpies, como origina a Nova-Figuração de Jean Dubuffet, defensor da “Arte Bruta” da criança e do homem comum, contra a “asfixia cultural” dos mass-media. Os informalistas neofigurativos e abstractos não-euclidianos reafirmam o plano como superfície sensível, texturada, lugar da acção tátil das mãos e do corpo inteiro, onde se inscrevem figuras-signos e signos abstractos, inventados no momento da execução, em função das características específicas do suporte.

Os euclidianos herdaram do Renascimento a noção de forma fechada num espaço estático e unifocal que, desde o início séc. XX se contrapõe à ritmicidade da forma aberta e multifacetada do cubismo analítico, multifocal.

O *informalismo* torna-se dinâmico no gestualismo de Georges Mathieu, Hartung, Pollock Jean Degottex e Eurico. Por seu turno, o *biomorfismo* de André Masson, Miró e Arshile Gorky sugere a elasticidade dos contornos no espaço topológico. Este tipo de expressividade, baseada na elasticidade dos contornos dos objectos e das personagens, é frequente nos grafitistas murais dos espaços urbanos, como os dos *pop* americanos Haring e Basquiat. Esta deformação intencional é característica dos expressionistas e dos caricaturistas. Topológica, caligráfica e gestual em Van Gogh, estilizada e decorativa em Matisse, em ambos os casos, no plano bidimensional do suporte. Essa bidimensionalidade é reafirmada pela cor lisa e contrastante de Matisse, que se torna espessa e tátil em Van Gogh.

O desenho é intencionalmente irregular e aparentemente “mal feito” em Jean Dubuffet e Joaquim Rodrigo, sensível ao traço da mão esquerda que, sendo mais lenta, mais inábil e menos mecanizada, realiza um desenho irregular de figuras rebatidas no espaço topológico, que não sugere profundidade nem volume.

²⁹⁹ Idem, p. 386

³⁰⁰ Ibidem

IV.5.5 – 1974 -1976: CALIGRAFIAS HORIZONTAIS

Entre 1974 e 1976, Eurico realiza pinturas de grandes dimensões sobre tela, com predomínio de fundos monocromáticos azuis e vermelhos intensos, negros e brancos.

Os desenhos e as pinturas são realizados na horizontal, sobre uma grande mesa, o que permite que a tinta se expanda em todas as direcções. Pela mesma razão, Pollock pintava na horizontal, sobre o chão, fazendo corpo com a própria pintura.

Sobre um fundo monocromático, Eurico inscreve signos gestuais. A verticalidade oriental das caligrafias dos anos 60 deu lugar à horizontalidade ocidental desta pintura-escrita, executada da esquerda para a direita, segundo a estrutura da nossa escrita.



Eurico: Zenga, 1974. Acrílico s/ tela; 98 x 131 cm. Col. CAMJAP / F.C.G.



Eurico: pintura-escrita, 1974. Acrílico s/ tela; 98 x 131 cm.



Eurico: Caligrafia, 1976. Acrílico s/ tela; 67x190xcm. Col. Nuno Gonçalves.

IV.5.6 – 1976 -1986: “DESDOBRAGENS”

Nas *desdobragens* de Eurico, a técnica apresenta-se como um ritual, cujo suporte é um grande pano dobrado, previamente molhado com água. O pintor engendrou um sistema de dobragens várias, onde intervém de um só gesto, com uma larga trincha carregada de tinta, da esquerda para a direita, pintando barras horizontais e paralelas que se desdobram, segundo uma estrutura simétrica, obtida pelo processo da decalcomania. Mais acentuadas à esquerda do que à direita, as barras indicam o início do gesto do pintor, que, ao desdobrar o pano, assiste à sua transformação lenta e sensual, alastrando no suporte humedecido. O momento da *desdobragem* é revelador: as serenas barras coloridas, oriundas de um único gesto horizontal, apresentam-se como uma pauta ou sucessivas linhas de horizonte.

Ao se desdobrarem, as longas barras paralelas deixam intervalos entre si, onde o pintor inscreve o ritmo rápido do seu grafismo impulsivo. No suporte tátil e plano, o grafismo apela para a conquista do espaço visual em profundidade, evocando a garatuja da criança mais pequena, quando já anda e consegue deslocar-se.

O ritual termina com a intervenção de uma caligrafia traçada directamente a pincel, impregnado de tinta, na área central do suporte ainda humedecido, onde alastra lentamente. Ao ver o tempo que a tinta demora a alastrar, consoante o toque do pincel sobre o suporte, é sempre do “gesto em profundidade” que se trata.

Nesta fase da pintura sinalética de Eurico Gonçalves, os sinais são de dois tipos: uns de grafia muito rápida; outros de manchas mais lentas e sensuais; ambos integrados no espaço topológico do suporte.

Trata-se de uma técnica inventada pelo pintor para *pintar / escrever* sobre suportes de grandes dimensões, que explora o acaso, sem deixar de respeitar o sentido e a estrutura da escrita ocidental: da esquerda para a direita e de cima para baixo.

*Nesta prática pictural, o tempo manifesta-se, não porque o autor confronte códigos de épocas diferentes bem definidas, mas porque busca introspectivamente a matriz pessoal da sua noção de espaço-tempo. Confiando na gestualidade espontânea geradora de signos, que não retoca, Eurico procura ver claro na própria natureza, seguindo ensinamentos comportamentais do Budismo Zen.*³⁰¹

³⁰¹ Gonçalves, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998, pp. 111, 112

DESESCRITA / DESDOBRAGEM / (DES) ENVOLVIMENTO

PENSAR / SENTIR A LINHA / O SIGNO / A COR / O SUPORTE
 COMO ELEMENTOS ESSENCIAIS DE UMA PINTURA / DESENHO / ESCRITA
 DIRECTA / GESTUAL / SEM RETOQUE / EXTREMAMENTE DESPOJADA
 QUE SE DESEJA PRÓXIMA / INTIMISTA / VIBRANTE
 PENSAR / SENTIR A SUPERFÍCIE A PREENCHER E/OU A ESVAZIAR
 EM TERMOS DE ENVOLVÊNCIA ESPACIAL E CONTÍNUA
 COMO ALGO QUE SE DESDOBRA PARA CIMA E PARA BAIXO
 ALTERANDO OS VAZIOS E OS CHEIOS
 SEGUNDO O RITMO DA PRÓPRIA RESPIRAÇÃO
 DE UMA ESCRITA HORIZONTAL DA ESQUERDA PARA A DIREITA
 ATRAVÉS DA MANCHA DILUÍDA QUE SE ALASTRA
 EM CORES DIFUSAS E CONTRASTANTES
 E ATRAVÉS DO MOVIMENTO RÁPIDO DO TRAÇO INCISIVO
 DO ARABESCO ÁGIL QUE REGISTA O RITMO ORGÂNICO
 DE UM GESTO AMPLO A TODO O COMPRIMENTO DO SUPORTE

Ⓖ (des)envolvimento desta desescrita desdobrada nem na sequência
 das descolagens e das des pinturas, assumindo, até às suas mais
 extremas consequências, técnicas especificamente surrealistas como
 a decalcomania, a intervenção do acaso, o automatismo psíquico
 puro.
 (apontamentos de atelier - 1979-80 - Eurico)

Eurico: Apontamentos de atelier, 1979-80

Os calígrafos japoneses mais modernos são sensíveis a esta atitude, onde se inclui a pintura matérica de Antóni Tàpies e de Lucio Fontana, que se exprimem através do gesto antero-posterior, do perfurar ou do sulcar.

Esta experiência corresponde talvez ao surrealismo mais puro que se pode conceber. Trata-se da recriação de um momento marcante na história individual, da passagem do espaço táctil do corpo da mãe, ao espaço visual em profundidade, através do movimento das mãos e do corpo.

*Estas desdobragens trazem vantagens técnicas à action-painting e às absorções cromáticas da colour-field, porque permitem que grandes superfícies sejam pintadas em breves momentos e sem que o artista deixe de ver a globalidade do campo onde actua. Em nenhum momento há separação entre invenção e execução. E por este último aspecto, esta pintura lança um repto ao neoconstrutivismo monocromático, do qual lhe interessa, porém, o primado do suporte e a mediação visual dos processos de registo que permitem à modernidade redescobrir as tradições pré-renascentistas. Eurico redescobre intuitivamente, na sua pintura de signo espontâneo e de tintas claras aplicadas lisamente, o sentido do arabesco ibérico e das tradições artesanais mediterrânicas, onde o branco e o preto valem como cores, e não como luz e sombra.*³⁰²

Desdobrar é um acto de abertura e de revelação. Abre-se um espaço, revela-se o que nesse espaço pode acontecer (...) a pintura de Eurico, vinda de uma “sábria ingenuidade”

³⁰² Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Edições Alfa, 1986, p. 165

e de uma “prolongada adolescência”, atinge a sabedoria dos processos e o estado adulto (...)

Em todas as fases, Eurico aceita a revelação inicial do gesto, quer como sinal de uma actividade onírica, quer como marca apenas de si própria. Aceita, mas interroga e interroga-se, seduzido pelo fascínio do fazer acontecer e do saber como é que acontece.

E aí a pintura de Eurico se transforma verdadeiramente em escrita. Escrita que apela irresistivelmente para as leituras abertas e plurais de que formos capazes, nós, leitores.

As desdobragens (...) são (...) um acto de re-invenção das leis da escrita (...)

*Horizontais, as paralelas conduzem o percurso dos olhos na leitura dos caracteres múltiplos e instantâneos: pegadas? Grafittis? Inscrições? Assinaturas? Mensagens? – O que estará escrito entre essas linhas? – e o que serão essas linhas: simples pautas? Caminhos paralelos? Reverberações de um traço inicial sempre re-iniciado? Horizontes múltiplos? - elas próprias também escrita? (...).*³⁰³

O carácter ritualista desta pintura é sublinhado por Joaquim Matos Chaves:

*Esta pintura é uma pintura autenticamente ritual e imbui-se por isso de um carácter iniciático. Como em todas as sacralizações ela alicerça-se e persegue o encantamento. Encantamento que está muito próximo da disponibilidade integral da magia. Na magia radica a alegria de toda a descoberta, de cada revelação, que aqui aparecem surpreendidas, muitas vezes, no seu momento inicial que é sempre um momento de espanto....*³⁰⁴



Eurico no seu atelier. Lisboa, Alvalade, 1983. Na parede, uma *Desdobragem* datada de 1976: pintura sobre lona, de grandes dimensões. Foto Dalila d' Alte.

³⁰³ Castro, E. Melo e, prefácio para o catálogo da exposição *Desescrita / Desdobragem / Desenvolvimento*, Lisboa / Porto: Galeria Tempo / Grupo Alvarez, Junho, 1980

³⁰⁴ Chaves, Joaquim Matos, prefácio para o catálogo da exposição *Eurico Pintura 88 / 89*, Lisboa: Galeria de São Bento (Novembro / Dezembro), 1989



Eurico: *Desdobragem*, 1982. Acrílico e pastel de óleo s/ lona; 160x240 cm. Col. CAMJAP / FCG.

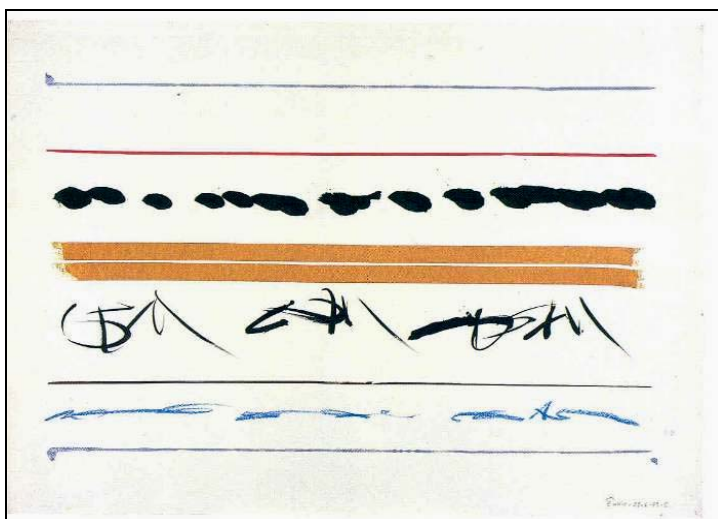


Eurico: *Desdobragem*, 1983. Acrílico e pastel de óleo s/ lona; 160x240 cm.

IV.5.7 – CALIGRAFIAS EM BANDAS HORIZONTAIS E PARALELAS: COLAGEM-DESCOLAGEM; PINTURA-DESPINTURA; DECALCOMANIA; OCULTAÇÃO-DESOCULTAÇÃO

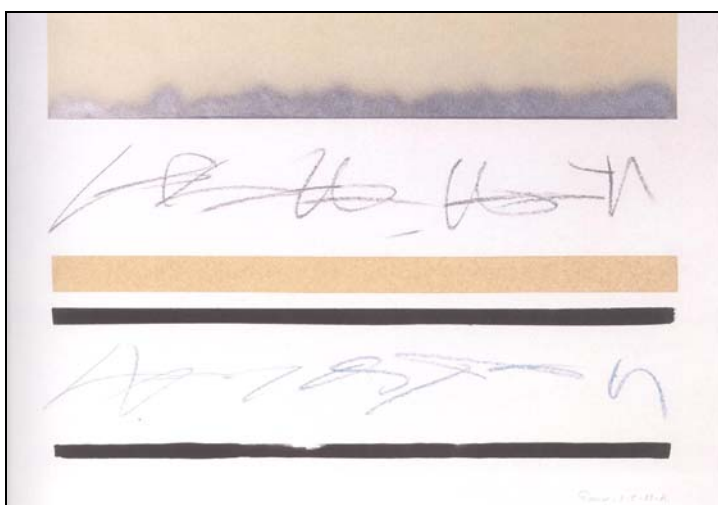
Ao adoptar a mesma estrutura das *desdobragens*, o pintor serve-se de fita-cola crepe, ora retirando-a, ora assumindo-a como elemento integrante da *despintura / descolagem*

COLAGEM



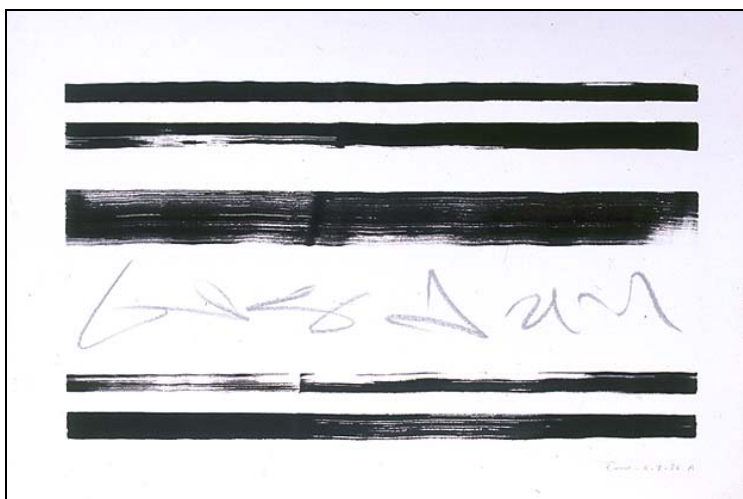
Eurico: *Caligrafia*, 1979. Desenho-colagem; tinta-da-china, pastel de óleo e fita-cola crepe s/ papel; 70x100cm. Obra exposta na Bienal Internacional de Desenho *Lis' 79*.

COLAGEM



Eurico: *Caligrafia*, 03-05-83A. Desenho-colagem; tinta-da-china, pastel de óleo, fita-cola crepe e spray s/ papel; 70x100cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.

DESPINTURA-DESCOLAGEM



Eurico: *Caligrafia 04-07-86A.*
Despintura-descolagem. Tinta-da-china, pastel de óleo e fita-cola-crepe s/ papel; 70x100cm.
 Col. E.G.
 A *descolagem* recupera a nudez branca do suporte, que representa o *Vazio*.

DESPINTURA-DESCOLAGEM

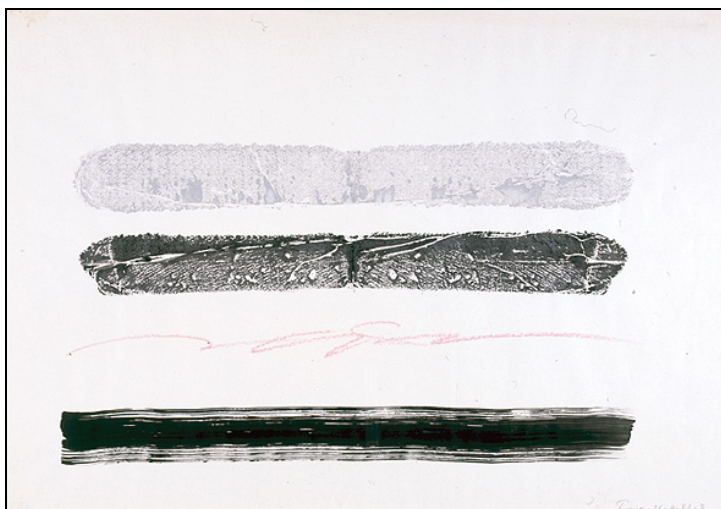


Eurico: *Despintura-descolagem;*
 19-01-93A. Tinta acrílica, fita-cola-crepe e pastel de óleo s/ platex; 63x60cm.
 Col. Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.
 Através da *descolagem-despintura*, a cor do suporte é parcialmente recuperada.

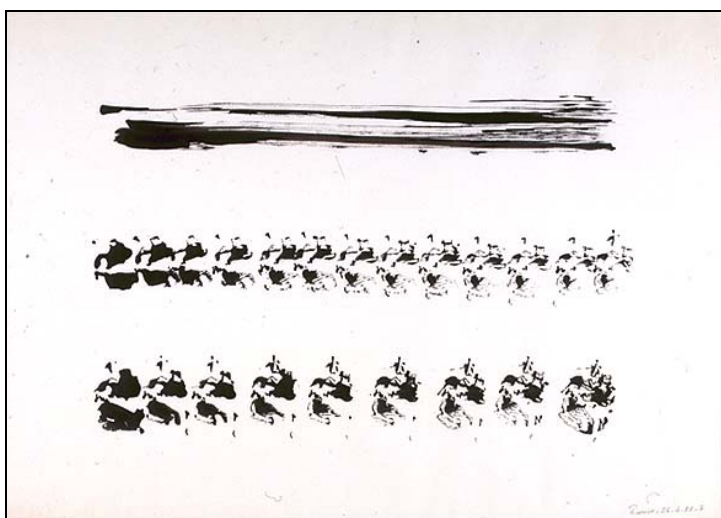
DECALCOMANIA

As pinturas e os desenhos de Eurico integram manchas texturadas, obtidas por *decalcomania*, ao comprimir tinta no meio de uma folha de papel dobrada (borrão de Rorschach) ou entre duas superfícies, estampadas uma sobre a outra. A textura da mancha informal, obtida por estampagem, estimula a capacidade visionária do pintor. Entre os surrealistas que utilizaram esta técnica, destacam-se Max Ernst e Oscar Dominguez.

A *decalcomania* também se aplica nas desdobragens, na medida em que, ao desdobrar o pano humedecido, as manchas simétricas deixam marcas que alastram sobre as dobras.



Eurico: *Decalcomania*, 26-04-81D.
Decalcomania. Acrílico e pastel de
óleo s/ papel; 61x86cm.
Col. Fundação Cupertino de Miranda.



Eurico: *Dada-Zen*, 28-04-81F.
Tinta-da-china s/ papel; 61x86cm.
Estampagem com carimbo feito de
trapo embebido em tinta
Col. Fundação Cupertino de
Miranda.
A *decalcomania* associa-se à atitude
vitalista *dada* e ao espírito zen,
como arte de expressão directa, que
não admite correcção nem retoque.

OCULTAÇÃO – DESOCULTAÇÃO

A *ocultação* e a *desocultação* consiste em ocultar e desocultar aspectos parciais da pintura, alterando o sentido metafórico da imagem e criando uma nova visão.

Esta técnica tem sido muito utilizada pelos surrealistas, nomeadamente Max Ernst e Fernando de Azevedo, entre outros.



Eurico: *Desocultação*, 1987. Acrílico e pastel de óleo s/ platex; 50x65cm. Col. E.G. Foto Dalila d' Alte. A mancha negra desoculta parcialmente a nudez branca do suporte.



Eurico: *Pintura-Escrita*, 18-01-88C. Acrílico industrial s/ cartão; 50x65cm. Col. E.G. Sobre a mancha negra, ainda húmida, o grafismo vertiginoso sulca e desoculta parcialmente o branco do suporte.



Eurico: *Ocultação*, 30-08-90A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 61x86cm. Ocultação e desocultação parcial da pintura. Col. E. G.

IV.6 – 1987-2007: PINTURA-ESCRITA LIVRE

Desde 1987: pintura-escrita livre, descontraída e descomplexada. Valorização da nudez do suporte, onde a mancha de cor clara e transparente se associa ao traço vertiginoso e conciso.

Pintura inteiramente inventada no momento da execução, por vezes sobre tela de grande formato rectangular, horizontal ou vertical.

O saber do pintor vem-lhe da intuição e do instinto e traduz-se em manchas e em grafismos gestuais, à escala do corpo, que assumem uma dimensão caligráfica. Eurico revê-se nesse todo biológico, consciente-inconsciente, sensual e intimista, onde o ritmo rápido do grafismo contrasta com o ritmo lento da mancha sensual. É nesse contraste que se compreende a pintura concebida como expressão do “tempo interior”.

A pintura cada vez mais depurada, de cores claras, próximas do branco do suporte, tende para a imaterialização dos elementos, no sentido de atingir a libertação total ou a dissolução cósmica do voo onírico.

IV.6.1 – 1987-2000: PINTURA-ESCRITA LIVRE HORIZONTAL E VERTICAL PINTURA SUMI

O conhecimento da psicanálise e o encontro de Eurico com o budismo zen fundamentam um percurso de esclarecimento interior. O pintor mantém-se disponível para aceitar o imprevisto no *vazio* da tela, onde cada gesto se torna um acontecimento em si mesmo.

A cor clara, próxima do branco do suporte, contrasta com tonalidades suaves de cinzentos diluídos que, gradualmente escurecem até ao preto, numa relação intimista com o espaço envolvente, aberto e ilimitado.

Eurico supera a estrutura minimalista das *desdobragens*, em favor de valores informais, *tachistes*, de uma *pintura-escrita* livre, que se dilui na nudez do suporte. A pintura tende para a imaterialização dos elementos, no sentido de atingir a libertação total ou a dissolução cósmica do voo onírico.



Eurico: *Pintura-escrita*, 1988. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 130x220cm. Col. Dalila d' Alte.

Na década de 50, a técnica do óleo não dava grande margem ao experimentalismo e à improvisação. A partir de 1957, na transição da figura ao signo abstracto, o pintor retomou o *automatismo psíquico*, iniciado em 1950-51. O carácter experimental desta linguagem levou-o a recorrer a materiais mais acessíveis e imediatos e a técnicas espontâneas de desenho e pintura. O pincel, a tinta-da-china, a tinta acrílica, o pastel de

óleo, o papel, a tela, as dedadas e outras marcas do seu próprio corpo são, desde então, o material do pintor calígrafo.

A *pintura-escrita* de Eurico define-se em termos concretos e abstractos. O puro sinal remete-nos para o processo evolutivo, desde a pré-história à invenção da escrita, em função das características específicas do suporte onde se inscreve. A obra materializa os seus impulsos mais profundos, anímicos e orgânicos, através do gesto livre e automático, registo que corresponde a uma pintura ritualista e serena, de carácter iniciático.

O saber do pintor vem-lhe da intuição e do instinto e traduz-se em manchas e em grafismos gestuais, à escala do corpo, em superfícies de grande e médio formato. Eurico revê-se nesse todo biológico, consciente-inconsciente, sensual e intimista, onde o ritmo rápido do grafismo contrasta com o ritmo lento da mancha sensual. É nesse contraste que se compreende a pintura concebida como escrita e como expressão do “tempo interior”.

*...Eurico esclarece (...) com linhas, com cores, com formas que são os emblemas de uma (...) lucidez poética. (...) O convite ao êxtase (...) e o deslumbramento dos mistérios e dos enigmas comparece incessantemente renovado. Como se estar (...) diante da obra obrigasse a uma inocência e a uma integridade totais.*³⁰⁴

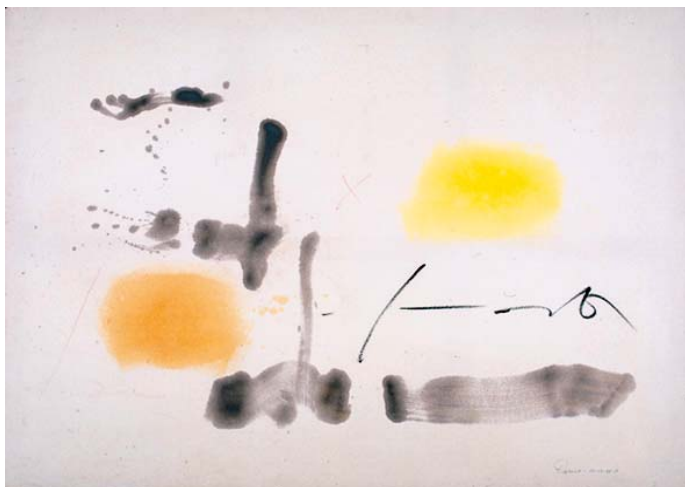


Eurico: *Pintura-Escrita 30-05-88A*. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 56x77cm. Col. E.G.



Eurico: *Caligrafia; 19-11-90B*. Tinta-da-china e acrílico s/ papel; 72x53cm. Col. E.G.

³⁰⁴ Chaves, Joaquim Matos, prefácio da exposição *Eurico / pintura / 88/89*. Lisboa: Galeria de S. Bento, 1988 / 89



Eurico: *Pintura-Escrita*, 1988. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 190x207cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda. (da série da pintura premiada pela Fundação Cultural “Mapfre Vida”, Prémio Almada Negreiros, 1998).

A diferença de ritmo entre a mancha lenta e sensual e o grafismo mais rápido dá-nos a noção do “tempo interior” da própria pintura.

As reflexões persistem à margem da pintura, em apontamentos inéditos de atelier. O pintor reflecte acerca da pintura de Dufy e de Michaux, que evidenciam a autonomia expressiva da mancha e do signo. O pintor-calígrafo liberta-se da estrutura rectilínea da pauta e o seu gesto torna-se “curvo”, com tendência para o arabesco.

O espaço é curvo – a linha recta não existe / a linha do horizonte é curva. O gesto é naturalmente curvo.

*Despreconceituadamente curvo / o gesto apodera-se do espaço / afagando-o, tornando-o mais próximo / (...) na relação com o mundo / (...) / tão ávida do saber (...) / o gesto puro e simples de quem respira e ama (...).*³⁰⁵

Próxima do grafismo impulsivo de Twombly, a pintura de Eurico é uma ampla superfície, onde o gesto intervém com signos gráficos. O amarelo, diluído com branco, torna-se mais suave e luminoso, associado a tons claros de azul, rosa e cinza. O pintor é sensível à vibração luminosa da mancha, a que contrapõe o ritmo caligráfico do gesto, por vezes próximo do grafismo infantil. Na sua simplicidade expressiva, a pintura surpreende-o e esclarece-o. É o vínculo sensorial de uma linguagem imediata, nítida e inequívoca.

Quero esquecer tudo o que sei. / Quero pintar como se não soubesse nada. / Quero reiniciar-me a partir do nada original. / Preciso de reler o Suzuki. / Quero voltar ao princípio / Como se a minha existência já tivesse sido / Como se já tivesse morrido / E eu tivesse renascido / Para recomençar tudo de novo / Quero inclusive esquecer quem sou / Para poder ser o não ser que sou / Quando me olho e não me vejo / Nem me sinto, nem sequer me contemplo / Quando me projecto no que faço / Porque é o que faço que me olha / E sente por mim o ser que ainda sou / Diluído em sombra e luz / Imaterial e vago /

³⁰⁵ Texto inédito do autor (apontamento de atelier), 14-06-91

*Ou nítido como uma pedra / Viscoso como um animal / Que ainda mexe / Quero ser o ser errante / Que divaga para além da memória do mundo / Como se nada tivesse acontecido / Antes de mim e de ti / Que me olhas surpreso e inquieto / Por não saberes o que dizer / Depois de tudo o que foi dito / Quero apenas sentir que estou próximo / Do silêncio que me motiva como uma carícia / Apaziguadora, após o tumulto.*³⁰⁶

Por não saber o que sabe, ou o que “só sabe quando nada sabe”, o mundo oscila entre o tudo e o nada; o cheio e o vazio; Pollock e Julius Bissier.

Regista-se a aproximação e a admiração de Eurico pelos pintores que dizem o essencial, com muito pouco ou nada. Aqueles que, como já referimos, sem grande aparato, fazem da pintura uma anotação discreta, extremamente sensível e delicada, como um diário íntimo, escrito em silêncio. Julius Bissier e Paul Klee utilizam o pequeno formato e materiais simples, sem que, por isso, deixem de ser grandes pintores. O mínimo signo e a mínima mancha são o começo de uma linguagem pessoal e inesgotável.

*Para encurtar distâncias / Há que sentir a pintura / Como coisa próxima e íntima / Como uma carícia / Como algo que nos segreda em silêncio / A essência do próprio ser.*³⁰⁷

O pintor ora se aproxima do gesto estrutural de Hartung, ora sente o ritmo solto e caligráfico de Alcocpley, ora descobre, na pintura informalista de Tàpies, a constante meditação que suscita a matéria que se torna signo, recuperando a nudez do suporte, na perspectiva zen. Sensível a estes exemplos, a pintura de Eurico não satura; permanece livre, solta e ágil, onde o arabesco é a síntese do movimento impulsivo do gesto.

A partir dos anos 80-90, regressa à austeridade da tinta-da-china sobre “papel de arroz” com pincel bambu. A nudez do suporte, à maneira da pintura *sumi* dos calígrafos chineses, proporcionou-lhe o entendimento da extrema depuração gestual, de que se abeiraram também Degottex e Miró.

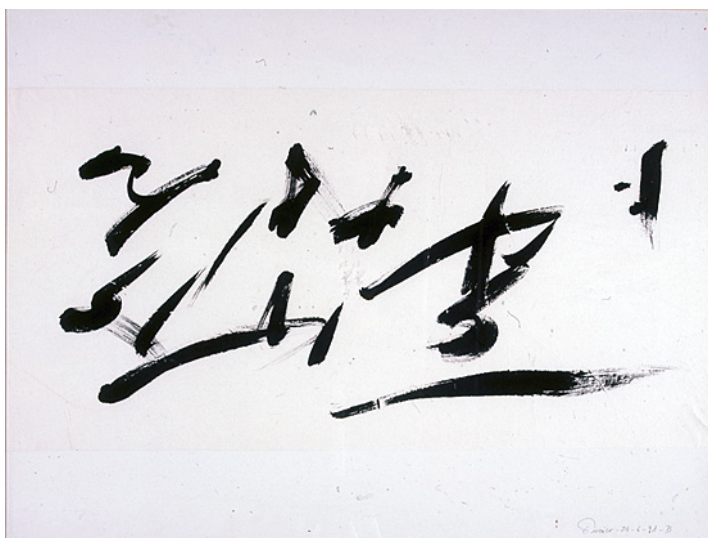
O pincel chinês e a tinta-da-china preta sobre papel branco põem à prova a fluidez e a nitidez dos signos que, para o pintor, é como sentir o ar que respira, o sangue que circula nas suas veias, a tinta que escorre do pincel. A pintura é uma forma de esclarecimento mental, que não dispensa o movimento do corpo e apela ao exercício do pensamento visual, imediato. Por isso Eurico pinta o que não sabe e revela-se no que faz, tal como é. O fazer revela o ser.

O pensamento visual imediato caracteriza a prática oriental da pintura *sumi*, traçada com um pincel macio, carregado de tinta, sobre papel de arroz, muito fino e absorvente. A

³⁰⁶ Texto inédito do autor, apontamentos de atelier (02-08-91)

³⁰⁷ Idem

fragilidade e a rápida absorção do papel correspondem à vontade de transmitir a inspiração espontânea, ou o fluxo da energia vital do pintor, no mais curto tempo possível, sem premeditação, repetição ou retoque.



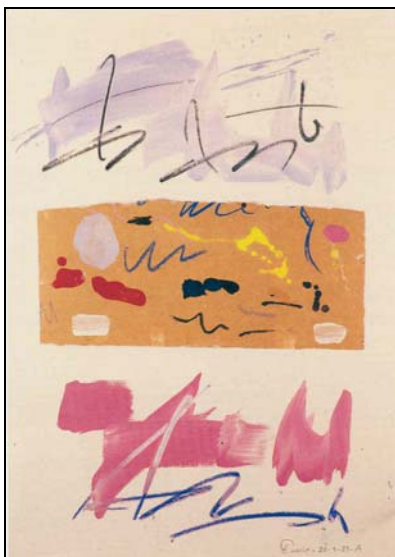
Eurico: *Sumi*, 24-06-91B. Pincel bambu, tinta-da-china s/ papel de arroz; 70x90cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

IV.6.2 – 1989 -1997: SÉRIE “PALETA”

Desde 1989, na série *paleta*, em função das características específicas do suporte, papel ou tela, ressurgue a integração da colagem como meio de auto-provocação da capacidade expressiva da linguagem do pintor. A colagem e a variação do suporte provocam-lhe a necessidade de intervir em função da cor e da textura do material utilizado, em termos puramente gestuais. Por vezes, a tinta é espessa sobre um suporte duro como a madeira ou latex; outras vezes a tinta é diluída num suporte mais delicado, como o papel, a tela fina, pouco preparada, ou o papel reciclado.

Antes de iniciar os seus desenhos e pinturas, o pintor experimenta as tintas e os pastéis de óleo num papel que lhe serve de “paleta”. As cores e os grafismos aí apontados, sendo exactamente os mesmos que vai utilizar, adquirem, isoladamente, maior nitidez. “Não há como ver ao lado”, diz o pintor. A nitidez é importante. Ao integrar a colagem desses papéis em desenhos e pinturas, as cores adquirem maior vibração. A “paleta” provoca a pintura e a pintura provoca a “paleta”. Trata-se de uma atitude *dada-zen*, auto-provocatória, algo irreverente, que, na obra de Eurico, é quase sempre sinal de mudança.

Da figura ao signo, da representação à expressão, a pura actividade pictórica de sinais que não pretendem dizer nada e acabam por dizer tudo, são marcas pessoais, que se organizam e se estruturam no espaço bidimensional do suporte.



Eurico: *Série Paleta*, 20-09-89A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel colado em tela; 81x61cm. Col. E. G. Exploração óptica dos dados do acaso



Eurico: *Série Paleta*, 19-09-89A, 1989. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 69x40cm. Pintura-colagem. Col. Ana de Carvalho Alves. Exploração óptica dos dados do acaso



Eurico: *Pintura-Colagem*, 06-10-94A. Acrílico e pastel de óleo s/ papel reciclado colado em tela; 75x50cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.



Eurico: *Pintura-Escrita*, 13-11-96. Acrílico e pastel de óleo s/ papel reciclado colado em tela; 40x30cm. Col. E. G.

IV.6.3 – 1999: “MEDIANA”

Em *Mediana*, a cor dominante do fundo é o azul claro, onde se inscrevem signos gráficos e discretas manchas luminosas, também elas convertidas em signos gestuais. O espacialismo puro tende para a monocromia, com subtis nuances.

A tela é dividida em duas metades, que são olhadas como um todo, onde a linha divisória, a *mediana*, é quase imperceptível e suscita delicada vibração.



Eurico: *Mediana*, 05-07-99A. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 110x80,5cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.



Eurico: *Mediana*, 07-07-99A. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 110x80,5cm. Col. Fundação Cupertino de Miranda.

Expostas na Bienal *Prémio Amadeo de Souza-Cardoso*, em Amarante, 1999, estas duas telas seriam as últimas, se o pintor tivesse morrido no verão desse mesmo ano, no dia 8 de Agosto, em Penafiel, pelas 19 horas. Ao sobreviver, tal facto determinou uma nova série denominada *Aquém e Além Deserto*

IV.6.4 – 2000-2007: “AQUÉM E ALÉM DESERTO” – HOMENAGEM A YVES TANGUY. ESPAÇO DE INFINITUDE E ESTRUTURA MINIMALISTA

Em *Aquém e Além Deserto*, (2000-2006) vislumbra-se um espaço de infinitude onde a interação das cores claras suscitam uma subtil luminosidade. Em bandas horizontais e paralelas, inscrevem-se elementares signos gestuais. Neste espaço ilimitado, a cor

sensorial adquire qualidade onírica, podendo evocar o calor materno, o bem-estar, a frescura matinal, a voluptuosa fusão dos elementos: ar, água, terra e fogo.

A propósito desta série, o pintor cita Mário de Sá Carneiro:

*...Um pouco mais de sol eu era brasa / Um pouco mais de azul eu era além / Para atingir faltou-me um golpe de asa / Se ao menos eu permanecesse aquém...*³⁰⁸



Eurico: *Aquém e Além Deserto*, 09-08-04B. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 146x97,5cm. Col. E.G.



Eurico: *Homenagem a Yves Tanguy*, 08-07-05. Acrílico e pastel de óleo s/ tela; 162x97cm. Col. E.G.

Na sequência de *Aquém e Além Deserto*, a cor torna-se mais atmosférica nas telas dedicadas a Yves Tanguy, surrealista do espaço onírico, onde a terra e o céu se fundem numa imagem de infinitude. Pintor que sempre admirou, desde os anos 50, a par do poeta Alberto Caeiro, ambos homenageados, em 2006 / 2007, pelo autor que, para o efeito, escreveu um elucidativo texto intitulado *No começo, infinitamente*:

Quando, em 1960, declarei: “todos os meus quadros estão inacabados”, quis com isso dizer que não é possível acabar o inacabável (...). A propósito do espírito de série que preside à concepção da minha obra, quando realizo naturalmente e sem esforço uma sequência de pinturas, no mesmo dia, lembro-me de Alberto Caeiro, inventado numa só noite, e lembro-me de mim que, em plena adolescência, em 1950, escrevi, numa só noite, uma série de poemas tão simples e evidentes como os de Caeiro. Ambos assumimos a

³⁰⁸ *Quase* (in Carneiro, Mário de Sá, *Poesias*. Lisboa: Edições Ática, 1998, p. 68)

*“inocência primordial” no começo de tudo, infinitamente. Ambos atingimos o “satori” ou a “súbita iluminação espiritual” zen, que permite ver claro na própria natureza.*³⁰⁹

A personalidade de Fernando Pessoa desdobra-se em heterónimos bem diferenciados, aos quais acrescenta Fernando Pessoa ele-mesmo. Como poeta solitário e introvertido, cria os seus próprios interlocutores, cada um à sua maneira, confessando que Alberto Caeiro é o seu mestre e que Ricardo Reis escreve melhor do que ele.

*Coitado do Álvaro de Campos! Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!*³¹⁰

*A minha alma partiu-se como um vaso vazio / Caiu pela escada excessivamente abaixo. / Caiu das mãos da criada descuidada. / Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso. / Asneira? Impossível? / Sei lá! / Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu. / Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.*³¹¹

A inocência de Caeiro contrasta com a ironia sensacionalista de Álvaro de Campos e o pensamento filosófico de Ricardo Reis. Próximo de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, nos seus “encontros interiorizados”, Eurico constitui-se num todo coerente, harmonioso e indissociável. Não se desdobra. Encontra-se e revê-se em artistas, poetas e pensadores que admira. *O admirador está em melhor momento que o admirado*, diz o pintor, citando Almada Negreiros.³¹²

Vem a propósito relembrar, os cadernos que Eurico escreveu entre os 18 e os 19 anos de idade:

*Quando tu me apareces / Esqueço-me da minha existência / E...de qualquer maneira eu não existo / Quem existe és tu / que andas com os meus olhos nos joelhos / e tens o desenho colorido da minha boca nos teus seios.*³¹³

A personalidade de Eurico projecta-se inteira em tudo o que faz e dissolve-se no acto de amar e de admirar. A poesia dissolve. *Toda a acção do poeta será dissolvente* – António Maria Lisboa.³¹⁴

³⁰⁹ Exposição *Obras Inéditas, 1963-2006*, Galeria Valbom, Lisboa (Out.-Nov. 2006) / *Gestualidades, 1963-2006. No começo infinitamente...* – Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy, Galeria Municipal de Montijo. (Março-Abril)

³¹⁰ Campos, Álvaro de, *Poesias de Álvaro de Campos*. Obras Completas de Fernando Pessoa. Lisboa: Edições Ática, 1980, p. 128

³¹¹ Idem, p. 281

³¹² Conversas com Eurico, que cita frequentemente Almada Negreiros: *«Sempre o que admira está em melhor momento do que o admirado»* – Almada Negreiros (in prefácio ao livro de Manuel de Lima *Um homem de barbas e outros contos*, Obras de Manuel de Lima. Lisboa: Estampa, 1973, p. 13; (1ª edição, 1944)

³¹³ Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos, Cadernos Recuperados*. Lisboa: Edições Prates, 1995 (caderno 3, 1951)

³¹⁴ Lisboa, António Maria, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 109

IV.7 – 1993-2003: À MARGEM DA PINTURA: SÉRIES-HOMENAGENS E HOMENAGENS FORA-DE-SÉRIE

1993-1995: série *A Pirâmide Existe* – homenagem a Mário Cesariny. Integração da colagem como meio de concepção e de construção lúdica.

Exploração da cor através da colagem de papéis de seda, transparentes e sobrepostos. (azul, rosa e amarelo). A intervenção do acaso na percepção da cor-forma, dada pela fragilidade e a leveza do material.

Persistência de cores diurnas em simbólicas formas de estrutura ortogonal e contornos irregulares, geradas pelo papel de seda, rigorosamente recortado, ou manualmente rasgado, associadas ao ritmo do gesto impulsivo e caligráfico do pintor.

1998-2003: série *Picabia-Dadá / Cavalo de Pau*: homenagem a Picabia. Conjunto de desenhos e pinturas de pequenas dimensões, sobre papel, cartão e tela. Desenho directo com a cor do lápis, do pastel de óleo e do acrílico associado à colagem, explorando a vibração cromática e o poder sugestivo da linha contínua e/ou interrompida ou fragmentada.

IV.7.1 – 1993-1995: SÉRIE “A PIRÂMIDE EXISTE” – HOMENAGEM A MÁRIO CESARINY

À margem da pintura, Eurico tem vindo a realizar sequências de obras de carácter experimental, que assumem, porventura, uma atitude mais directamente na descendência *dada*, com as quais homenageia individualidades que sempre admirou desde o início do seu percurso de pintor. São obras que recorrem a técnicas simples, que estimulam a criatividade, como a colagem, na série *A Pirâmide*, em homenagem a Mário Cesariny.

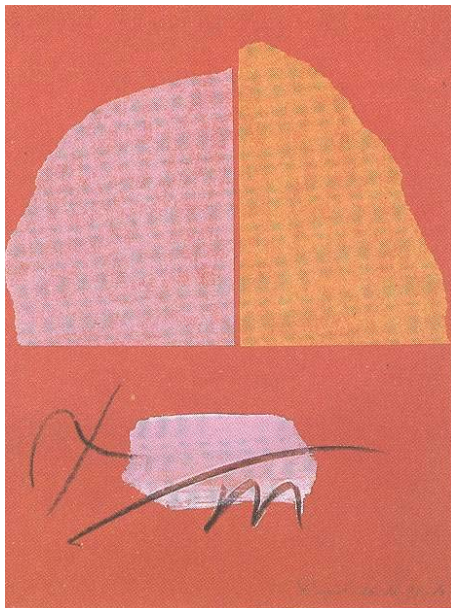
Dessa série, o pintor expôs um conjunto de 23 pinturas-colagens sobre papel entelado e sobre tela, de pequeno e médio formato, em 1995, na Galeria de São Bento, em Lisboa.³¹⁶ O catálogo transcreve a parte final do admirável poema de amor de Mário Cesariny, intitulado *Poema podendo servir de posfácio*:

*Ah mas então a pirâmide existe? / Ah mas então a pirâmide diz coisas? / Então a pirâmide é o segredo de cada um com o mundo? / Sim meu amor a pirâmide existe / a pirâmide diz muitíssimas coisas / a pirâmide é a arte de bailar em silêncio / e em todo o caso / há praças onde esculpir um lírio / zonas subtis de propagação de azul / gestos sem dono barcos sob flores / uma canção para ouvir-te chegar – Mário Cesariny*³¹⁷

Nas colagens com papéis de seda, Eurico explora valores de luz e de sombra, através da transparência do material e das três cores que se aproximam das cores primárias: azul, rosa e amarelo. A sobreposição dos papéis gera tons quentes e tons frios sobre o branco ou a cor uniforme do suporte. São cores diurnas que caracterizam, aliás, toda a sua obra. Esta série integra simbólicas formas triangulares de estrutura ortogonal e contornos irregulares geradas pelo papel rigorosamente recortado ou manualmente rasgado, associadas à mancha informal e ao grafismo impulsivo e caligráfico do pintor, por vezes reduzido a dois ou três signos ou a uma mera garatuja abreviada.

³¹⁶ Eurico, *Pintura-Colagem, 1993-95*, Homenagem a Mário Cesariny. Lisboa: Galeria de São Bento (23 Fev. -19 Março), 1995

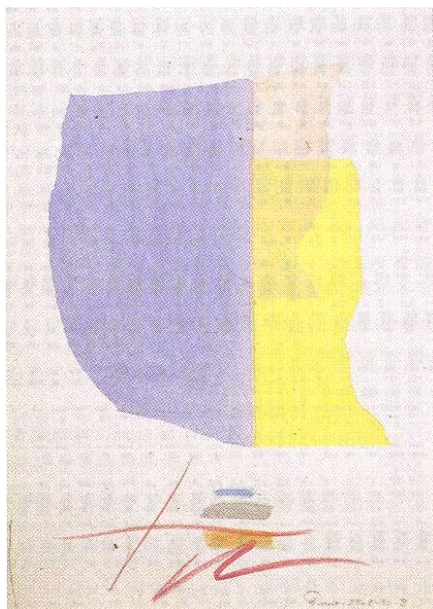
³¹⁷ Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim (2ª edição revista), Março, 2005, pp. 100, 102



Eurico: *Vermelho*, 16-011-93A. Pintura-colagem s/ papel colado em tela; 41x33cm.
(Da série *A Pirâmide Existe* / Homenagem a Mário Cesariny).



Eurico, 12-08-97A. Pastel de óleo, acrílico e colagem de papel de seda s/ tela; 100x70cm.
(Da série *A Pirâmide Existe* / Homenagem a Mário Cesariny). Col. José-Augusto França.



Eurico: *Na fronteira, o dique, o abismo, a vertical obsessiva*, 25-08-93B; 61x43cm.
Pintura e colagem s/ papel entelado.
(Da série *A Pirâmide Existe* / Homenagem a Mário Cesariny).

...O que pretendo é experimentar a vocação expressiva da minha pintura-colagem e o sentido mágico que deriva de um “ritual”, que consiste em jogar com os valores cromáticos de formas imprevisíveis, obtidas através do acto de recortar, rasgar e colar. A

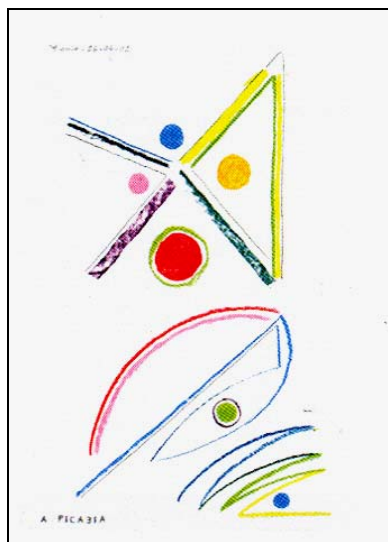
*fragilidade e a leveza do material provocam em mim a percepção imediata da cor-forma, não alheia à intervenção do acaso.*³¹⁸

Sobre uma estrutura vertical-horizontal, que define o ângulo recto, a junção de cores próximas e cores contrastantes cria tonalidades quentes e frias, de luz e sombra, antagonismos complementares que inspiram o espírito da colagem.

IV.7.2 – 1998 -2003: SÉRIE “DÁDÁ / CAVALO DE PAU” HOMENAGEM A PICABIA

Entre 1998 e 2003, Eurico realizou em suportes de pequenas dimensões (papel, cartão e tela) uma série de mais de 50 desenhos-pinturas-colagens, em homenagem a Picabia.

De grafismo policromático, estas obras expostas em Lisboa, em 2003³¹⁹, evidenciam o prazer lúdico de desenhar directamente com a cor, a lápis e a pastel de óleo, não alheias à intervenção do acaso e ao carácter imprevisível da imagem resultante.



Eurico: *A Picabia*, 2002. Desenho a lápis de cor e pastel de óleo, com colagem s/ papel; 42x29,7cm.



Eurico: *Dada cavalo de pau*, 02-08-02B. Pastel de óleo e colagem s/ cartão colado em tela; 46x33cm.

³¹⁸ Gonçalves, Eurico [apontamento de atelier, 31 / 10 / 93] (in catálogo da exposição *Eurico, Pintura-Colagem, 1993-95*, Homenagem a Mário Cesariny. Lisboa: Galeria de São Bento (23 Fev. -19 Março), 1995

³¹⁹ Exposição *Eurico, Aquém e Além Deserto & Homenagem a Picabia / dada-Cavalo de Pau*. Lisboa: Galeria de S. Bento (Março-Abril), 2003

Segundo o autor, *enquanto a Grande Pintura, porventura a mais verdadeira, adquire o tom solene da profunda inquietação interior, a Pequena Pintura, executada descontraidamente à margem, não pretende senão jogar com as linhas, as formas e as cores, experimentando novas sensações na deliberada exploração do acaso.*³²⁰

Se o acto de nomear é um acto poético por excelência, a invenção do título é tão importante como a imagem a que se destina. *A Picabia / Dada-Cavalo de Pau / Dada-Zen Cavaleiro Azul / Rosa / Oito ou Oitenta / Auto-Retrato / Autofagia / Omnipresente / Zig-Zag / Constelação / Aleluia*, são alguns títulos desta série de mais de 50 obras de pequenas dimensões, realizadas à margem da pintura.



Eurico: *Autofagia*, 02-08-02A. Pastel de óleo e colagem s/ cartão colado em tela; 46x33cm.



Eurico: *Oito ou oitenta*, 27-07-02A. Acrílico e pastel de óleo s/ cartão colado em tela; 46x33cm.

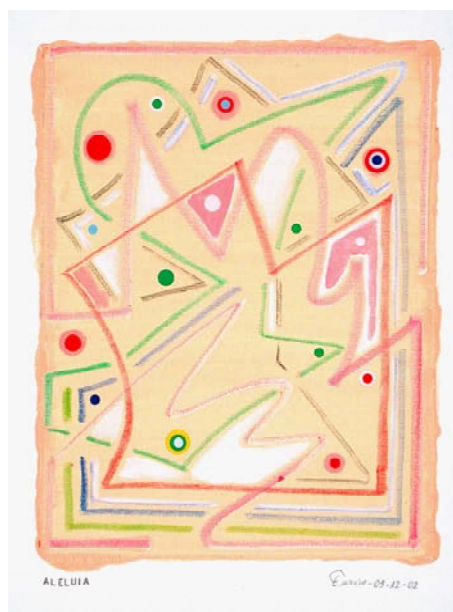
O carácter lúdico e imprevisível destas obras de pequeno formato, realizadas à margem da chamada “grande pintura”, abeira-se do humor *dada* e despreconceituado de Picabia. Manter-se em forma, saudável e disponível, é próprio de quem renasce todos os dias. Optimista por natureza, Eurico acredita na “inocência primordial” de quem começa. Sem ideias prévias, a pintura motiva-o, na relação lúdica e sensorial que com ela mantém.

³²⁰ Gonçalves, Eurico, carta a Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, Lisboa, 03-12-02

A linha contínua e/ou interrompida gera uma imagem labiríntica, lúdica e enigmática. O efeito decorativo, a que não é alheio o sentido do “maravilhoso”, advém da cintilação cromática da mancha, do grafismo e da colagem de pequenos discos multicolores. Este espaço afectivo, visual e táctil, é a pura afirmação do acto de desenhar /pintar, num estado de encantamento, próximo da infância redescoberta. O pintor reevoca a pintura de signos elementares de Miró e de Klee, em função da cor e da textura do suporte.



Eurico: *Dada-Zen, Cavaleiro azul*, 26-01-03. Acrílico, pastel de óleo e colagem s/ tela; 50x40cm.



Eurico: *Aleluia*, 05-12-02. Acrílico, pastel de óleo e colagem s/ tela; 50x40cm.

A infância é reencontrada no modo descomplexado como o pintor joga com as cores e as formas. Surpreende-o a simplicidade com que a criança mais pequena traça directamente as suas garatujas e figuras-signos, e o modo imediato como ela percepçiona o espaço no plano do suporte, onde esses elementos gráficos se articulam, uns em função dos outros. Eurico gosta de experimentar o confronto de analogias e divergências que estes exercícios lhe proporcionam. A sua pintura abre-se à compreensão da *arte bruta* da criança e do homem comum. Há algo que o fascina nessa ingenuidade descontraída, exercida à margem de qualquer academismo.

*Costumo dizer que a pintura é o meu espaço de liberdade. À margem da pintura, o meu espaço de liberdade ainda é maior!*³²¹

³²¹ Gonçalves, Eurico, carta a Artur Manuel do Cruzeiro Seixas, Lisboa, 03-12-02

IV.7.3 – SÉRIES-HOMENAGENS E HOMENAGENS FORA-DE-SÉRIE



Eurico: *Comedores de flores*, 3-12-97. Acrílico e pastel de óleo s/ papel; 31,5x22,5 cm.
(Oferta a Cruzeiro Seixas, no dia do seu aniversário).
Doação de Cruzeiro Seixas à Fundação Cupertino de Miranda, Centro de Estudos do Surrealismo.

Eurico admira Cruzeiro Seixas desde 1949, como autor de uma obra imensa que abarca uma longa e profunda experiência de visão onírica em desenhos, colagens e objectos de irreverência neo-dada. A correspondência que mantêm, baseada na sua relação de amizade, tem proporcionado a concretização de projectos comuns, relacionáveis com o surrealismo, designadamente o Centro de Estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda, onde ambos estão representados sob a coordenação de Perfecto-E Cuadrado. Entre as várias obras que Eurico lhe dedica, destacam-se *Minuto de Alegria Telúrica*, datada de 1958 e *Comedores de flores*, de 1997.

Ao longo de cerca de 60 anos de actividade (1949-2007), as “homenagens” são “encontros interiorizados” que prevalecem pela vida fora e em toda a obra do autor, pelo que não podemos deixar de assinalar, na pintura propriamente dita e à margem da pintura, algumas das “séries-homenagens” e “homenagens fora de série”:

Mário Cesariny – *Como estar egípcio e mudado*, óleo s/ tela, 1949; *A Pirâmide Existe*, colagem s/ papel, 1995

Kafka – *O Castelo / Auto-retrato profético*, óleo s/ tela, 1952

Rimbaud – *H de Hortense*, óleo s/ tela, 1953

Chirico – *Erosão*, óleo s/ tela, 1954

Georges Schéadé – *A lua é um cristal de felicidade*, óleo s/ tela, 1955

Kandinsky – *Arabesco*, acrílico s/ cartão, 1957

Paul Klee – desenhos e pinturas s/ papel (*da figura ao signo*, 1958-60)

Wilhelm Reich – *Orgasmo Cósmico*, desenho s/ papel, 1959

Delaunay – Composições órficas, pinturas s/ papel, 1960

António Maria Lisboa – *Certos Outros Sinais*, pintura s/ papel, 1960; *Operação do Sol*, pintura s/ papel, 1960

André Masson – *Biomorfismo*, desenho s/ papel, 1961; *Cintilações*, desenho s/ papel, 1962

Michaux – *Nebulosa*, tinta-da-china s/ papel, 1965

Lúis Buñuel – *Cela s' Appele l' Aurore*, pintura-colagem s/ papel, 1965

Pollock / De Kooning – *Expressionismo Abstracto*, pinturas s/ tela, 1966

Ricardo Reis – *Põe quanto és no mínimo que fazes*, pinturas-colagens s/ papel, 1966

António Ramos Rosa – *Estou vivo e escrevo Sol*, pinturas/despinturas/descolagens s/ papel e s/ tela, 1968, 1973

José Escada – *Desenhos / Desdobragens / Decalcomanias*, 1978-81

Picabia – *Dada-Cavalo de Pau*, pintura-colagem s/ papel e s/ tela, 2003

Yves Tanguy – *Aquém e Além Deserto*, pinturas s/ tela, 2005, 2006

Alberto Caeiro – *No começo, infinitamente...*, pinturas s/ tela, 2006

Em Maio de 1992, pouco antes de dar início à *Série “A Pirâmide”*, em homenagem a Mário Cesariny”, Eurico foi surpreendido com a intervenção do poeta numa pintura que lhe oferecera em 1984, datada de 1966. Conforme Mário Cesariny relata nas costas da tela, trata-se de um *quadro (inadvertidamente) exposto durante 22 anos a uma atmosfera de alta humidade e calor. Os fenómenos aí produzidos pelo enfolamento ou enrugar do papel colado em tela foram sublinhados ou estilizados e também nalguns casos deixados livres à obra.*



Mário Cesariny / Eurico Gonçalves:
Chegada dos portugueses ao Japão, 1966-1984-1992. Verso e reverso de uma pintura colectiva sobre tela, que explora a intervenção do acaso. É o exemplo de obra surrealista abstracta. Nas costas do quadro, à direita, pode ler-se: *II – Este quadro pode ter um 2º título, qual seja: “Chegada dos Portugueses ao Japão”.* Neste Maio 1992 o Eurico veio, chamado, ver o quadro e assinou-o, em baixo, à esquerda. (Não fora assinado antes, quando mo ofereceu) – Cesariny, 92.
Col. José Carlos Cardoso, Galeria Neupergama, Torres Novas. (Desta obra, António Inverno realizou, em 1997, uma edição serigráfica de 200 exemplares, numerados e assinados pelos dois autores).

Dez anos mais tarde, Eurico veio a realizar uma pintura colectiva com Artur do Cruzeiro Seixas, em Palma de Maiorca.



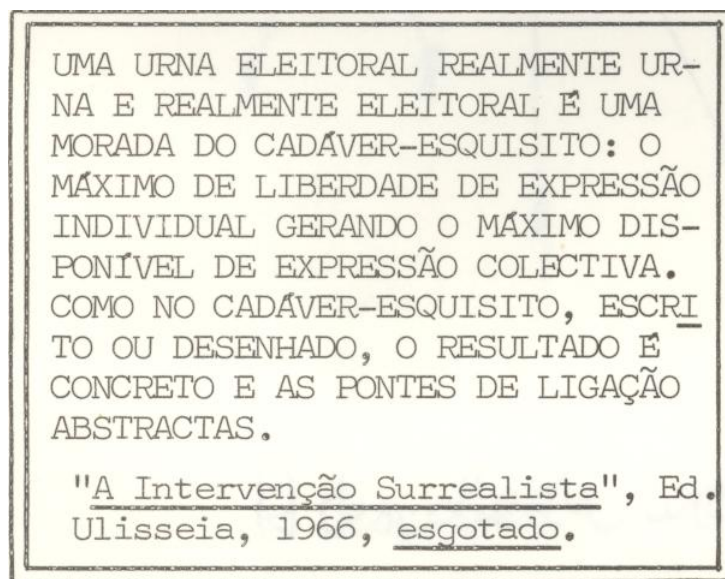
Cruzeiro Seixas / Eurico Gonçalves: pintura colectiva realizada em Palma de Maiorca, de visita a Perfecto Cuadrado, em 2002. Esta pintura colectiva começou por ser um “cadavre-exquis” gráfico, posteriormente colorido por Cruzeiro Seixas. Col. E.G. Foto Dalila d’ Alte.

Respeitando a liberdade de expressão individual, o “cadavre-exquis” e a “pintura colectiva”, exploram a intervenção do acaso, no sentido de cumprir o voto de Lautréamont: *a poesia deve ser feita por todos e não apenas por um* ³²², o que vai ao encontro do conceito da verdadeira democracia, que, segundo António Maria Lisboa, *só será possível quando todos os homens forem poetas. Mas a isso não chama (ele) democracia – mas ANARQUIA!* ³²³; *A Anarquia e a Poesia são uma obra de séculos e irrompe espontaneamente ou não irrompe!* ³²⁴

³²² Lautréamont citado por Mário Cesariny (in *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 43

³²³ Lisboa, António Maria, *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 197

³²⁴ Idem, p. 196



**A POESIA É
PARA SER FEI-
TA POR TODOS
LAUTRÉAMONT
A PINTURA
TAMBÉM**

325

³²⁵ Folhas 3 e 7 do “Jornal do Gato” nº 2, 1975, *O Cadáver-Esquisito, Sua Exaltação*, comemoração dos 50 anos do seu aparecimento (1925-1975). Colaboração de: Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo, Vespeira, António Areal, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, Ernesto Sampaio, José Escada, D’ Assumpção, Raul Perez, Mário Botas, Paula Rego, Alexandre O’ Neill, Raúl de Carvalho, António Domingues, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Menez e Ana Hatherly, entre outros.

**PARTE V. A RECEPÇÃO CRÍTICA À OBRA
DE EURICO GONÇALVES**

Poetas, críticos, ensaístas, jornalistas, artistas e personalidades, directamente relacionadas com o surrealismo, têm abordado a obra de Eurico Gonçalves, desde 1949 até à actualidade.

De não fácil aceitação para o público em geral, os estudiosos assinalam, com admiração, a dimensão ética, poética e estética do seu encontro com o surrealismo e com a filosofia zen, num percurso que teve início na nova figuração onírica e que, de forma natural e coerente, deu lugar a uma pintura de signos, mais depurada e livre, que, em termos visuais, se define como uma escrita não codificada. Neste sentido apresentamos uma síntese dos aspectos críticos que nos parecem mais relevantes para o entendimento da obra de Eurico Gonçalves.¹

E, neste contexto, são entendidos como factores constantes o *automatismo psíquico*, a intervenção do acaso e a “inocência original” na obra poética e plástica de Eurico Gonçalves, onde a evocação da infância é uma referência primordial.

No período inicial da nova figuração onírica dos anos 50, o primeiro prefaciador **Mário Cesariny**, em 1954, foi sensível à “pintura de imaginação” do jovem artista, que “aparece a pintar como a estrada começa”, aberto à descoberta e ao imprevisível. Uma pintura *sempre mentirosa por excesso, sempre ardente da febre que só há na infância, mas que o pintor recria em perspectiva adulta: Eleição-Amor-Morte*. Mário Cesariny cita Paracelso (citado por António Maria Lisboa): *Não são os olhos que fazem ver ao homem, mas sim o homem que faz com que os olhos vejam*.²

Esta dimensão onírica é redescoberta, em 1978, por **Maria João Fernandes**³, ao analisar dois quadros de Eurico, *Mercado Persa*, 1951, e *Flores de Domingo*, 1952, que a crítica de arte situa num “espaço de fantasia”, “alegria festiva” e “sentido lúdico” de “cores vivas”, na área das vivências do jovem artista sonhando a sua mulher-menina.

“Eterna capacidade de sonhar” e “poética do maravilhoso”, que **Cristina Azevedo Tavares**⁴ vê evidenciadas nos títulos dos desenhos e pinturas neofigurativas dos anos 50, que envolvem símbolos ambivalentes da descoberta do Amor, numa linguagem

¹ Ver: ANEXO III – SELECÇÃO DE TEXTOS DA BIBLIOGRAFIA PASSIVA

² Primeira Exposição de Eurico Gonçalves, com Dante Júlio: *Óleos e Desenhos*. Lisboa: Galeria de Março, 1954 (direcção: José-Augusto França. Prefácio de Mário Cesariny)

³ Maria João Fernandes, “Dois Quadros de Eurico *Flores de Domingo* e *Mercado Persa*”, *Jornal Internacional / Extra / Cultura*, 19-01-78 / “O Surrealismo Solar de Eurico Gonçalves”, *Revista Colóquio Artes* nº 39, 2ª série / 20º ANO, Dezembro, 1978, Fundação Calouste Gulbenkian. (Maria João Fernandes cita o verso de António Ramos Rosa *Estou Vivo e Escrevo Sol*, para assinalar o “disco” como um arquétipo na obra do pintor)

⁴ Tavares, Cristina Azevedo, “Eurico Gonçalves: a eterna capacidade de sonhar”. Lisboa: Tempo / Suplemento Cultura (25-08), 1988

profundamente subjectiva, cujo “nonsense” escapa ao controle da razão lógica e objectiva. A autora refere as “narrativas de sonhos” dos “cadernos de juventude”, realizados em 1950-1951, onde as palavras, os desenhos, os guaches e as colagens se fundem numa só forma de expressão. Já aí, a ingenuidade poética é assumida pelo pintor, fazendo dele um caso de autenticidade expressiva, tão capaz de compreender a pureza do desenho infantil como de atingir um certo grau de maturidade mental, ao ponto de redescobrir essa mesma qualidade em artistas tão diferentes como Henri Rousseau e Miró. Sem deixar de ser uma “criança grande e sem idade”, Eurico não perde nunca o sentido do maravilhoso, sublinhando uma frase de Tristan Tzara, escrita em 1947, a propósito de Henri Rousseau: *A liberdade de interpretar edenicamente o mundo está reservada àqueles cuja infância cresceu sem perder a sua pureza primordial.*⁵

Na sua tese de Mestrado⁶, *Les Livres Illustrés des Surréalistes Portugais: António Pedro, Alexandre O’Neill, Mário Henrique Leiria e Eurico Gonçalves*», **Claude Laurendeau**, da Universidade de Montreal, no Canadá, em 1986, define os “cadernos” de Eurico, nessa altura ainda inéditos, como uma *espécie de diário íntimo de um jovem que se expõe livre e espontaneamente, e que, tal como um sismógrafo, regista fielmente emoções, sensações, e todo o tipo de fantasmas, como os sexuais, exteriorizados de forma descontínua através de um duplo registo de signos escritos e puramente gráficos. Não devendo ser vistos como os meros cadernos de notas tradicionais, estes cadernos são já obras ou entidades completas, como, aliás, o próprio Eurico os considera.*

A formulação automática das imagens e dos textos dos “cadernos de juventude” é referenciada por **Paulo Henriques**⁷, ou a realidade *visual e a escrita, (...) em grande equilíbrio de significado. (...) Uma espécie de diários poéticos onde o sonho é nomeado como vector programático do discurso escrito, transposto para o visual numa figuração simples que nos lembra Miró, pela sua ingenuidade e exploração da mancha gráfica colorida, e Klee pelo esquematismo linear de algumas construções, revelando-se aí fundamentalmente um universo de afectos e pulsões sexuais...*

Paulo Henriques analisa alguns desenhos dos anos 50, «*lugar de convocação tumultuosa de figurações humanas lineares, esquemáticas (...) com frequência geometrizadas* e as “preocupações temáticas centrais” através do *desenho automático*

⁵ (Ref., catálogo da exposição: *Eurico – 1950-1973*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, Jan., 1978

⁶ Laurendeau, Claude, Universidade de Montreal, Canadá, Maio, 1986

⁷ Henriques, Paulo, prefácio para a exposição *Desenhos dos Surrealistas, em Portugal, 1940-1966*. Exposição comissariada por Paulo Henriques, com textos de Fernando Calhau, Paulo Henriques e Fernando Cabral Martins. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis / Instituto de Arte Contemporânea, M.C. 1999

(de) figuras orgânicas e densidades gráficas que podemos aproximar do automatismo tal como fora praticado por André Masson, (...) que, de algum modo, pode apontar os interesses caligráficos e sígnicos (...) centro das procuras (do) autor, logo na década de 1960 (...) traços soltos, muito caligráficos, próximos já da largueza do gesto, embora aqui ainda em linhas que simulam o imediatismo suave de um pincel.

O traço como expressão em si (...) onde o próprio processo técnico (...) propicia o uso expressivo da aplicação da tinta...

Na sua “pureza”, “simplicidade”, “imediatidade” e “expressividade”, a obra de Eurico tornou-se o “escândalo”⁸, que **Ernesto de Melo e Castro**⁹ denunciou, justificando a dificuldade de publicar, antes do “25 de Abril de 1974”, as “narrativas de sonhos, poemas e textos automáticos”, “numa terra onde tanta poesia se publica”, por conterem frases consideradas “obscenas”. “Apressada e preconceituosa classificação” segundo o poeta, que soube reconhecer publicamente a dimensão onírica e a “inocência original” da poesia de Eurico Gonçalves, que encontra correspondência na de António Maria Lisboa, da mesma época: *Não se trata de saber viver, nem de sabedoria da vida, mas de vida sábia*¹⁰. *A mediação visual-gráfica é uma das características destes poemas de 1951, o que torna Eurico Gonçalves um precursor ingénuo (ou sábio?) do experimental do início da década de 60*¹¹, afirmou **Melo e Castro**, atento aos métodos de expressão directa e espontânea que o pintor nunca deixou de aprofundar nos seus artigos sobre arte, numa relação com a expressão livre da criança e «as similitudes de comportamento no dadaísmo e no budismo-zen». ¹²

Rui Mário Gonçalves¹³ viu nestes “desenhos e textos em puro automatismo psíquico” uma verdadeira revelação da “necessidade do sentido do maravilhoso” do autor, que “assume poeticamente a ingenuidade”. Destacou a “frontalidade como regra compositiva”, a “figuração plasmada” e a *vontade de directa comunicação lírica*,

⁸ Inquérito de Mário Cesariny a Eurico Gonçalves, «A obra surge como um escândalo» – diz Eurico Gonçalves, *Jornal de Letras e Artes-41*, Ano VII – Nº 264, Agosto de 1968

⁹ Castro, Ernesto de Melo e, *Poemas de Eurico Gonçalves, 1950-51* Suplemento *Artes e Letras*, Diário de Notícias (6-11-75), dirigido por Ernesto de Melo e Castro, posteriormente integrado no livro *Experiência de Liberdade* (Antologia de textos publicados no suplemento “Artes e Letras” do Diário de Notícias, de Maio a Novembro de 1975)

¹⁰ Lisboa, António Maria, *A Verticalidade e a Chave*, Assírio & Alvim, 1995, p. 237

¹¹ Castro, Ernesto de Melo e, *Poemas de Eurico Gonçalves, 1950-51* Suplemento *Artes e Letras*, Diário de Notícias (6-11-75)

¹² Idem

¹³ Gonçalves, Rui Mário, “Os dados do acaso e o sentido do maravilhoso na obra de Eurico Poeta e Pintor”, *Artes Plásticas*, Fim-de-semana, 9 de Julho, 1988

*conjugando, com singela ternura e discreto humor, recordações bucólicas, adolescentes descobertas do amor, transfigurados brinquedos infantis, festivos símbolos de forma arquetípica*¹⁴, salientando que os discos seriam “uma das presenças constantes em toda a obra” do pintor.

Já em 1988, mas visando o período compreendido entre 1953 e 1955, **Rui Mário Gonçalves** assinala a influência de Giorgio de Chirico¹⁵ e da pintura onírica de Yves Tanguy, cuja imagem de infinitude conduz à fusão da terra e do céu. Influência que se vislumbra no tratamento sensorial da cor-luz das superfícies, da arquitectura, dos corpos dos jovens amantes, da praia, da água do lago e da lua, em *A lua é um cristal de felicidade*, 1955 e em obras anteriores: *Erosão*, 1954 e *Hortense*, 1953.

O crítico aponta a *ambivalência de símbolos que caracterizam a adolescente ansiedade sexual*, através da fusão dos elementos “ar-água”, dos “pássaros-peixes”, com “bico de carne”, e dos “cogumelos de rocha”, nas areias do deserto “cor de enxofre”, onde o enorme rosto avermelhado de um jovem contracena com um “balão-fantasma”, vermelho-escuro, símbolo fálico. “Poética do maravilhoso” que ainda se vislumbra nas “invertidas abóbadas convulsionadas”, em contraste com a serenidade do disco lunar. **Rui Mário Gonçalves** torna evidente a fascinação do autor pela pintura de Chirico, que deixou marcas significativas na pintura portuguesa, de acentuado lirismo, evocadora do amor ou da *verdadeira vida, que Rimbaud, vidente, apontou como missão primordial*.¹⁶

Klee, Miró e Kandinsky não deixam de ser referenciados, quando **Rui Mário Gonçalves** analisa a transição da figura ao signo, na pintura de Eurico. O crítico vê no sinal abstracto, em 1964¹⁷, uma forma de “atingir a pureza, a imediatidade e a simplicidade”. O apelo à infância seria retomado em 1986¹⁸, através da ingenuidade da obra de Rousseau e de Miró, como necessidade reveladora do sentido do “maravilhoso” “do povo das aldeias e das crianças”, que Eurico assumiu poeticamente, tornando-se um especialista da expressão infantil.

¹⁴ Idem

¹⁵ Gonçalves, Rui Mário, “A Influência de Giorgio de Chirico na Pintura Portuguesa” (in Extratto di *Estudos Italianos em Portugal*, nºs 51/52/53 1988/89/90)

¹⁶ Idem

¹⁷ Gonçalves, Rui Mário, “nota” sobre o sinal no catálogo da Exposição *15 Desenhos de Eurico Gonçalves*, Lisboa, Galeria 111, 1964

¹⁸ Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Edições Alfa, 1986 / *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Campo das Letras, Fundação Serralves, 1999, pp. 162-165

O prefácio de **Fernando Pernes**¹⁹, para a Exposição *Pinturas e Descolagens* de Eurico, em 1968, veio sublinhar a coerente adesão de Eurico ao zen, desde 1962, quando a sua pintura passou a desenvolver-se entre o caligráfico e o gestual, *inteiramente divorciada de forças motrizes impostas do exterior*, entendendo o automatismo surrealista na sua origem. Caracteriza a espacialidade desta pintura, que se baseia *numa fenomenologia da criação artística, não considerada somente como manifestação de total expressão individual, mas sobretudo como momento subtilmente individualizado da consciência universal*. Sublinha a *evidência do círculo, símbolo antigo da totalidade da psyche*”, já visível na pintura dos anos 50, e acentua a *correspondência entre o íntimo e o cósmico (...) na exacta identificação do gesto e do espaço (...) possibilidade de afirmação no desconhecido, ou seja: no vazio*. Observa: *se a pintura tradicional partia da Natureza para chegar ao quadro, agora é a partir do quadro que se chega à Natureza*.

Para o crítico, o Zen não pode ser expresso por elementos verbais ou recursos simbólicos, exigindo uma resposta imediata, não analítica, a um impulso vitalista, a sua poética acerta-se às categorias estéticas da abstracção lírica, pelas quais o gesto criador não depende de qualquer intenção mimética, para antes funcionar como elemento investidor da génese artística.

Apropriando-se do sinónimo “purificar”, que, no seu entender, significa “intensificar”, **Fernando Pernes** refere-se às obras “purificadas” de Eurico, que, *na ausência de contornos, intensificadas ao abrirem-se no vazio*, não devem ser lidas como símbolos, *dado que não surgem de codificações emblemáticas, de leitura organizando-se ou dissolvendo-se sob o nosso olhar*, mas como *signos possíveis de plenitude orgânica e espiritual no momento exacto onde Eurico Gonçalves afirma a sua mais alta virtude de pintor contemporâneo*.

Francisco Bronze²⁰ associa ao zen o desenho de Eurico, realizado em Paris, centrado no “gesto vertical” (*Põe quanto és no mínimo que fazes*, 1966), como arte de expressão directa, que supera o conhecimento indirecto, alcançado por via intelectual.

Numa arte tão depurada como o desenho caligráfico de Eurico, que se caracteriza pela simplicidade e pela autenticidade, refere a necessidade de uma “rigorosa disciplina interior” e lembra que é *pelo aprofundamento da interioridade do homem, pelo seu auto-conhecimento, (que) a doutrina zen propõe (...) uma superação do Indivíduo, pelo*

¹⁹ Pernes, Fernando, prefácio para o catálogo da Exposição *Pinturas e Descolagens* de Eurico. Lisboa: Galeria Quadrante, 1968

²⁰ Bronze, Francisco, “O Zen e a Pintura”. Lisboa: Revista *Colóquio*, nº 48, Abril, 1968 / Lisboa: Jornal de Letras e Artes, nº 187, 1968

alcançar duma presumível essência», para se identificar «com as forças mais fundas da natureza.

Regista a impessoalidade do “disco” conjugado com o grafismo de “gesto fulgurante e espontâneo” *carregado por vezes de toda a intimidade que a caligrafia pode exprimir. Como se, por esta acção imediata pretendesse unificar os opostos em tensão.* Assinala que o espírito zen faz coincidir na intuição o pensamento e a sensação, a unificação dos opostos, o encontro do homem com o mundo, entendido como unidade.

Ao perder o valor de signo, que em anteriores obras afirmara, **Bronze** aproxima esta “escrita caligráfica” da simples garatuja, que, sendo “espontânea e sem artifício”, não descarta os aspectos aleatórios e imprevisíveis no momento da execução (a irregularidade da pincelada, o escorrimento e os salpicos), embora demarcando a diferença entre o expressionismo alemão / *action painting* americana e a atitude espiritual na caligrafia de Eurico, Degottex e Michaux. Regista a ausência de *qualquer desacordo entre a vida e os caracteres escolhidos* e cita Eurico ao afirmar que o sinal plástico é “sempre vivido subjectivamente”.

Em carta-prefácio²¹, datada de 1970, **Mário Cesariny** confessa ter perdido o rasto de Eurico, não antes “de ter conhecido os admiráveis poemas” que, em 1950-51, o pintor escrevera e ilustrara, *em quatro cadernos memoráveis que em qualquer país menos agrícola teriam visto a publicação*, o que só viria a acontecer quarenta e cinco anos mais tarde, em 1995.²²

Nessa carta, ao repensar a situação do surrealismo em Portugal, desde a data em que prefaciou a 1ª exposição de Eurico, em 1954, **Mário Cesariny**²³ recorda que, já no seu exílio norte-americano, Breton promovera o surrealismo abstracto, a arte bruta, o informalismo, a pintura létrica, gestual, zen, concreta, neo-figurativa, neo-dada e interroga-se sobre a tão fraca repercussão que toda essa vanguarda exerceu na obra da maioria dos pintores surrealistas, sendo raros os que abordam o surrealismo abstracto, salvo algumas excepções, como ele próprio, Wols, Michaux, Masson, Eurico e poucos mais. O poeta denuncia a solidão do surrealismo português, maltratado e por estudar, depois da “crítica encartada (...) por ordem da direcção” ter dado por encerrado o surrealismo em Portugal. Foi neste contexto cultural que **Cesariny** prefaciou a primeira

²¹ Vasconcelos, Mário Cesariny, carta / prefácio dirigida ao pintor, no catálogo de uma exposição individual de Eurico. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970

²² Gonçalves, Eurico, *Narrativas de Sonhos, Poemas e Textos Automáticos*, Edições Prates, 1995

²³ Carta Prefácio de Mário Cesariny, exposição retrospectiva: *20 anos de pintura de Eurico, 1950/70*. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970

exposição individual de Eurico, que, surpreendentemente, catorze anos mais tarde, em 1968, continuava a afirmar-se surrealista.²⁴ Já em 1970, tal obstinação, levou o poeta a considerar Eurico *...um monstro, numa época em que todo o parentesco com o surrealismo (era) cuidadosamente envidraçado pelos próprios e desinfetado pela crítica*. Assim, salienta a liberdade e a autenticidade do pintor, *de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário, DESTITUIR toda a vanguarda anterior*.

A carta-prefácio de **Mário Cesariny** termina com uma citação de António Maria Lisboa: *A seta já contém o alvo mas só percorre a seta aquele que lhe conhece o alvo. Assim é de olhos fechados que o grande atirador alveja*.²⁵ Curiosamente, na mesma época, Eurico escreveu: *com os olhos bem fechados descrevo de cor a tua configuração*. Em ambos os casos se manifesta o espírito zen, que, naturalmente e sem esforço, exprime o que já está interiorizado, anulando a distância entre o interior e o exterior.

Em 1977, a par de Cesariny, Fernando de Azevedo e Vespeira, **Lima de Freitas**²⁶ integra a pintura de Eurico, na *corrente não figurativa do surrealismo (...) de cunho amiúde informalista, de abstraccionismo gestual, a qual (...) usa os acasos da tinta, as trepidações involuntárias ou a irrupção impetuosa das matérias, fora de quaisquer esquemas ou planos da vontade estruturante*. Observa que a *inclinação não figurativa ou informalista desses pintores não exclui, em muitos casos, a referência à “figura”, entretanto, em vez de transgredida nos fundamentos lógicos da sua visibilidade ela é, por tais artistas, atacada na sua integridade morfológica pela agressividade do gesto, pelo furor de uma negação ...*

Neste processo de solidão, compete a cada um assumir o seu “Erro Próprio”²⁷, conforme declarou, com extrema lucidez, António Maria Lisboa, afirmando que “a crítica é a nossa forma de permanência”.

Em 1978, **Melo e Castro** volta a escrever sobre a obra de Eurico, desta vez a propósito das *desdobragens*.²⁸ O poeta observa que a pintura de Eurico se transformou numa

²⁴ Cesariny, Mário, Inquérito, “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”, *Jornal de Letras e Artes-41* / Ano VII – Nº 264 / Agosto de 1968

²⁵ Vasconcelos, Mário Cesariny, carta / prefácio dirigida ao pintor, no catálogo de uma exposição individual de Eurico, galeria S. Mamede, Lisboa, 1970

²⁶ Freitas Lima de, Lisboa, SEC, 1977 (a propósito do surrealismo abstracto de Mário Cesariny)

²⁷ Lisboa, António Maria, *Poesia (Erro Próprio)*, conferência), Assírio & Alvim, 1995

escrita que apela *irresistivelmente para as leituras abertas e plurais de que formos capazes* e cujas leis o autor reinventou. Nesse contexto se inserem as *desdobragens*, com barras coloridas e horizontais, que, tal como a escrita ocidental, se desenvolvem da esquerda para a direita e de cima para baixo. *Horizontais, as paralelas conduzem o percurso dos olhos na leitura dos caracteres múltiplos e instantâneos: pegadas? Grafittis? Inscrições? Assinaturas? Mensagens? – O que estará escrito entre essas linhas? – E o que serão essas linhas: simples pautas? Caminhos paralelos? Reverberações de um traço inicial sempre re-iniciado? Horizontes múltiplos? – Elas próprias também escrita (s)?* Nesta perspectiva, **Melo e Castro** propõe, através das *desdobragens*, uma análise grafológica da pintura-escrita de Eurico, onde encontra *três diferentes modulações (os traços horizontais, a escrita caligráfica e as marcas)*, prevendo a revelação de inevitáveis sub-textos. *Desdobrar é um acto de abertura e de revelação. Abre-se um espaço, revela-se o que nesse espaço pode acontecer. Não já inicial, desdobrar é um acto iniciador. E, eis que a pintura de Eurico, vinda de uma “sábria ingenuidade” e de uma prolongada adolescência, atinge a sabedoria dos processos e o estado adulto das construções que se reconhecem como tal.*

É certo que, desde o início em 1950, Eurico é um “surrealista” que na dialéctica entre o “não saber” e o “saber” (que o confunde) procura entender o fluxo onírico que lhe dita os quadros. É certo que, mais tarde, é o automatismo dos actos únicos da escrita que o leva ao encontro do zen. Mas em todas as fases, Eurico aceita a revelação inicial do gesto, quer como sinal de uma actividade onírica, quer como marca apenas de si própria. Aceita, mas interroga e interroga-se, seduzido pelo fascínio do fazer acontecer e do saber como é que acontece.

*E aí a pintura de Eurico se transforma verdadeiramente em escrita...*²⁹

Em 1980, **Sílvia Chicó**³⁰ analisa a trajectória da figuração de Eurico, que considera “arrastada por uma expressão directa”, (parafraseando o próprio pintor) e proporciona o claro entendimento da “passagem de uma forma figurativa a outra abstracta”. Entende-se, nesta perspectiva, a passagem de uma linguagem simbólica e alegórica, neofigurativa, para o *discurso em que o sinal gráfico precede o seu significado*,

²⁸ Prefácio de Melo e Castro para o catálogo da exposição *Desdobragens*. Lisboa: Galeria *Quadrum*, 1978
Porto: *Desescrita / Desdobragem / Desenvolvimento*, Galeria do Grupo Alvarez, 1980 / Lisboa: Galeria Tempo, 1980

²⁹ Idem

³⁰ Chicó Sílvia, *Eurico Gonçalves e a exploração surrealista do acaso*, Diário de Notícias, 3º “Caderno / Cultura”, Lisboa, 15-5-80.

aparentando-se, no modo de formar, com o sinal da escrita oriental. Compreende a inversão do processo tradicional, que partia da natureza para a arte, sendo que agora é da arte que se parte para a natureza. O gesto está na origem da linguagem, pelo que, na pintura gestual e caligráfica, o signo antecede o significado. A rapidez de execução, sem qualquer retoque, regista o real funcionamento do pensamento puramente visual.

*...Assim, no fazer, se cultiva também todo um mundo interior através de um estado psíquico de disponibilidade....*³¹

Sílvia Chicó redescobre afinidades entre a escrita oriental e aspectos do expressionismo abstracto americano, na sequência do *automatismo psíquico* surrealista europeu, mas observa que a obra mais recente de Eurico resulta de uma “prática ritual, algo mística”, seja na conjugação do disco com o sinal gestual, seja nas *descolagens* e nas *desdobragens*.

Não praticando o surrealismo abstracto, que, de algum modo o ultrapassa, **Cruzeiro Seixas** não pôde deixar de o evocar³², para falar da obra de Eurico: *O segundo Eurico parece ter tido a coragem de sacrificar esse bem supremo, que é a imaginação, trocando-a embora por outro valor seguro, o automatismo. O espaço vazio que cria agora, com as suas caligrafias, é naturalmente o infinito que temos, a “courbe unique” que Breton celebrou.* Nessa perspectiva, cita nomes de artistas que o mentor do movimento considerou surrealistas, como Riopelle, Degottex, De Kooning, Rothko, o grupo *Cobra*, Wols, etc. Esta “pintura de signo gestual muito depurada”, assim designada por **Rui Mário Gonçalves**, através de “técnicas que registam as reacções mais espontâneas”, é uma pintura ritualista, “ao alcance de todos”, que se empenha na *reabilitação de todas as capacidades psíquicas, o que é, segundo Breton, a finalidade do surrealismo*”.³³

Segundo o crítico, Eurico Gonçalves confronta sistematicamente, desde 1957, *figura e signo, sentido de escrita e campo cromático*» e refere o automatismo psíquico do pintor na origem de um *gestualismo rápido, improvisador de signos puros, nunca retocados*; uma pintura que encontra na abstracção a *proposta de um surrealismo solar, alegre,*

³¹ Chicó, Sílvia, prefácio (in catálogo da exposição *Desescrita, Desdobragem, Desenvolvimento*, Galeria Tempo / Grupo Alvarez, Lisboa / Porto, Junho; “Eurico Gonçalves e a exploração surrealista do acaso”, *Diário de Notícias* – 3º Caderno / Cultura, (15-5-80)

³² Fragmento de um texto-prefácio alusivo aos *Desenhos, Guaches e Poemas Inéditos dos Anos 50, Obrigado, Eurico, porque a tua pintura não fala de cátedra*. Exposição na Galeria Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1983, onde Cruzeiro Seixas era director artístico

³³ Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Edições Alfa, 1986 e *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Campo das Letras, Fundação Serralves, 1999

*marcado pelo culto do maravilhoso e da inocência original, pesquisando relações entre o comportamento vitalista Dádá e a sagesa do Budismo Zen.*³⁴

Rui Mário Gonçalves descreve as *desdobragens* (1976-1986) como um ritual posto ao serviço do estudo poético dos momentos mais remotos da infância em que o ser humano passa da superfície afectiva do corpo da mãe ao espaço em profundidade vazio (...) revivendo a experiência infantil do conhecimento do espaço real a partir do movimento das mãos e do corpo.³⁵

No âmbito da *action-painting* e do *colour-field*, o crítico refere a vantagem da técnica utilizada nas *desdobragens*, por permitir que *grandes superfícies sejam pintadas em breves momentos sem que o artista deixe de ver a globalidade do campo onde actua*. Sem “separação entre invenção e execução”, o processo desafia o neoconstrutivismo monocromático e valoriza o plano do suporte, permitindo redescobrir *intuitivamente, na (...) pintura de signo espontâneo e de tintas claras aplicadas lisamente, o sentido do arabesco ibérico e das tradições artesanais mediterrânicas, onde o branco e o preto valem como cores, e não como luz e sombra.*³⁶

Num suplemento cultural já referido³⁷, também **Cristina Azevedo Tavares** observa que, a partir dos anos 60, o grafismo inicial de Eurico se foi libertando cada vez mais, *para evoluir num gestualismo rápido e potente*. Da figura ao signo, a sua pintura atinge uma enorme depuração, onde a linguagem abstracta se vai acentuando. Refere a caligrafia oriental e o budismo zen, tão apreciados na Europa e na América do pós-guerra, que, na obra de Eurico, adquirem *uma dimensão muito pessoal e singular no panorama da arte portuguesa*. *Pesquisa única do gesto e da cor*, da tranquilidade, da harmonia plena do homem com a natureza.

*Uma obra exemplar enquanto percurso e, sobretudo, enquanto reflexão*³⁸, **Fernando António Baptista Pereira** afirma que a obra de Eurico se integra na arte actual, proporcionando o *reencontro da escrita primordial (...) pela reinvenção do signo pictural (...) da Pintura Pré-Histórica à invenção da Escrita, (n)uma outra infância, a da Humanidade*. Espaço tátil, de *expressão gestual do Ser, ou (d)o erotismo onírico, a*

³⁴ Idem

³⁵ Idem

³⁶ Idem

³⁷ Agosto com nomes a fixar – Eurico Gonçalves e José de Guimarães, *Eurico Gonçalves – A eterna capacidade de sonhar*, Cristina Azevedo Tavares, *Tempo*, Suplemento *Cultura*, 25-08-88.

³⁸ Pereira, Fernando António Baptista, «Algumas pistas para a leitura da Exposição 38 Anos de Pintura e Desenho, de Eurico Gonçalves», Museu de Setúbal, (01-07-88)

pintura de Eurico é, segundo o crítico, um privilégio da imaginação; *a afirmação conscientemente progressiva de uma opção estética (...) num tempo em que o império dos signos (áudio) visuais quer quase sempre dizer especialização de funções e oposição/desconhecimento entre o ver e o fazer, a obra de Eurico logra impor a materialidade do binómio gesto/sinal (...) com indiscutível autenticidade, uma peregrinação existencial potencialmente revolucionária.*³⁹

Ritualista e “imbuída de um carácter iniciático”, segundo **Joaquim Matos Chaves**⁴⁰, a pintura gestual de Eurico provoca o *encantamento (...) muito próximo da disponibilidade integral da magia (onde) radica a alegria de toda a descoberta, de cada revelação, que aqui aparecem surpreendidas, muitas vezes, no seu momento inicial que é sempre um momento de espanto...* Uma pintura feita de “sabedoria compositiva”, acumulada através da prática, uma obra que *instaura (a) materialização dos impulsos anímicos mais profundos do homem. Anímicos e até orgânicos. (...) Os movimentos mais espontâneos, os gestos mais livres e os mais automáticos (...) Um saber cujas fontes residem na intuição e no instinto...* **Joaquim Matos Chaves** fala-nos da “essencial harmonia” de todo o processo criativo que se evidencia no registo do gesto, e de uma *vigilância que enraíza no domínio biológico, quiçá genético, do artista e se reforça nessa consciência que é a sensualidade e que são também o inconsciente ou o onírico (...)* As formas de Eurico são os sinais de uma *liberdade livre (...) automatismos (...) (que) não são uma realidade que possa ser pensada como uma repetição de sentido mecânico. (...) Prescrutam a profundidade do homem, a sua “noite”, mas prescrutam igualmente o seu “dia”, a sua “solaridade” (...) Eurico esclarece (...) com linhas, com cores, com formas que são os emblemas tanto de uma lucidez como de uma poesia. Lucidez poética (...)* O convite ao êxtase *acompanha-nos e o deslumbramento dos mistérios e dos enigmas comparece incessantemente renovado. Como se estar diante do mundo, e diante da obra, obrigasse a uma inocência e a uma integridade totais.*⁴¹

Em 1989, **Ernesto Sampaio** refere⁴² o longo caminho percorrido *da figura ao signo (...) da representação à expressão, à pura actividade pictórica produtora de signos que não*

³⁹ Pereira, Fernando António Baptista, «Algumas pistas para a leitura da Exposição 38 Anos de Pintura e Desenho, de Eurico Gonçalves», Museu de Setúbal, (01-07-88)

⁴⁰ Chaves Joaquim Matos, Prefácio para a exposição *Eurico / Pintura / 88/89*, Galeria de S. Bento, Lisboa, 1989, em colaboração com a Galeria Quadrado Azul, Porto (1990)

⁴¹ Idem

⁴² Sampaio Ernesto, “A Estranha Leveza do Gesto Mágico, Nos 40 anos da pintura de Eurico”. Lisboa: Diário de Lisboa, 21-11-89. (Ernesto Sampaio cita Eurico)

dizem nada, não pretendem dizer nada, somente imprimir marcas pessoais que se organizam num determinado espaço e numa determinada estrutura (...) O automatismo psíquico puro no domínio pictórico não produz sinais estereotipados, mas signos que são arquétipos do inconsciente colectivo.

Aos olhos do poeta, esta actividade pictórica não cansa, porque é “catártica” e repousante *como no Zen, quando se consegue ritualizar e tornar maquinal o gesto do tiro ao arco (...) (confirmando) plenamente a citação que Eurico fez de António Maria Lisboa (...) a seta já contém o alvo, mas só percorre a seta aquele que lhe conhece o alvo. Assim, é de olhos fechados que o grande atirador alveja.* Transformado em sinal, o gesto atinge a sua forma mais depurada como expressão gestual do ser (...) *pura actividade pictórica ao serviço da investigação dos dados imediatos do Inconsciente, mobilizando assim novas capacidades de entender o essencial da vida e do universo...*⁴³

*Eurico é um caso único num país onde cada vez menos os há*⁴⁴, sublinha **José-Augusto França**, para quem esta obra se realiza à margem de quaisquer modas e / ou temáticas impostas pelo gosto dominante, querendo com isso dizer que, sendo um caso isolado, “corre o risco” de não ser absorvida pelo sistema. É o risco daqueles que não abdicam da autenticidade do gesto que assumem inteiramente. É essa também a garantia de quem se mostra tal como é, em tudo o que faz, ao ponto de dizer que a sua pintura “sabe mais dele do que ele próprio”. Nesta perspectiva, **José Augusto França** evoca o pintor Jean Degottex, outro caso isolado, “um caso único na arte de Paris”, desde os anos 50, com quem Eurico trabalhou, nos anos 60. E repara que, também Degottex fez uso do pincel chinês “sem que, por tolice, lhe (fizessem) perguntas da China”. O historiador diz, aliás, *chineses somo-lo todos, a certas horas ou a certa idade, mas matamos sempre, ocidentalmente, o mandarim ilusório e perene, e disso morremos depois, em lufa-lufa de variadas culturas.*⁴⁵ **José-Augusto França** faz “jus” à obra de Eurico e à sua influência do Oriente, porventura mal interpretada por aqueles que não a entendem ou, lamentavelmente, não querem entender. E confessa que “inveja” o pintor / professor, *no silêncio puro a que se entrega – tratando de meninos por ofício de ensinar*, sem recurso a computadores ou outros artifícios, porque *a mão é soberana ao homem por dentro dele.* Com estas palavras **José-Augusto França** evoca um terceiro “caso isolado” de

⁴³ Idem

⁴⁴ França, José-Augusto, *Eurico em sua Demanda*, prefácio para uma exposição no Espaço Capela, Cascais, 1994

⁴⁵ Prefácio de José-Augusto França para o catálogo da exposição *Eurico em sua demanda*, Espaço Capela, Cascais, 1994

autenticidade, tão admirado por Eurico como por Jean Degottex, que é Henri Michaux, citando-o: *Je médite avec ma main*.⁴⁶

Sílvia Chicó volta a escrever em 1994⁴⁷, para falar do encontro do surrealismo de Eurico com a cultura oriental, como aconteceu noutros países, nomeadamente em França e nos Estados Unidos, predominantemente nas décadas de 50 e 60. Encontro que considera determinante na evolução da obra do pintor, bem como na de Henri Michaux, Georges Mathieu e Jean Degottex, aos quais poderemos acrescentar o francês André Masson, o americano Mark Tobey, o inglês Alan Davie, o belga Alechinsky, o alemão Julius Bissier, o húngaro Arpad Szenes e os espanhóis Miró, Millares e Tàpies, quase todos aderentes ao espírito zen. Assinala a diferença entre genealogia do gestualismo europeu e do gestualismo americano, em que outras culturas interferem. Numa escala mais reduzida, se desenvolve o gestualismo europeu, divergindo, por isso, do gestualismo americano, em telas de grandes dimensões, como as de Pollock ou Kline, exceptuando Mark Tobey, cuja minuciosa “escrita branca” se inscreve em pequenos formatos. Mas, **Sílvia Chicó** nega o expressionismo na pintura gestual de Eurico, pela sua “serenidade zen” e prefere evocar o orientalismo e a autenticidade de Fernando Pessoa (Ricardo Reis), descoberto e interiorizado” na obra do pintor. O carácter sereno e não conflituoso de Eurico, a quem importa mais o ser do que o ter, é frequentemente referido pela crítica de arte. Não seguindo modas e outros mitos efémeros promovidos pelo mercado, Eurico é, segundo **Sílvia Chicó**, um pintor de “rara qualidade”, “mal compreendido do meio artístico português”.⁴⁸

Na sequência de outros textos já referidos, **Rui Mário Gonçalves** escreve⁴⁹, em 1998, sobre a noção de “espaço-tempo” na pintura de gestualidade espontânea, geradora de signos, pela prática surrealista do automatismo psíquico puro, “onde o tempo se manifesta”. O crítico refere nas *desdobragens* dois tipos de signos gráficos: *um deles deriva do toque do pincel (...), que deixa manchas largas; o outro resulta da caligrafia rápida (...). Considerados isoladamente, cada signo evidencia a sua própria coerência grafológica, que, porém, não poderia ter sido premeditada. É uma coerência encontrada instintivamente, em rápidos gestos puros de uma pintura praticada como um ritual:*

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Prefácio de Sílvia Chicó (Colares, Julho de 1994), para o catálogo da exposição temporária, *Eurico*. Vila Moura, Algarve: Galeria do Casino (9-7 / 7- 8), 94

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Gonçalves, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates e Autor, 1998. Edição nº 4219 (pp. 70-74;11-112)

primeiro, num grande pano dobrado segundo eixos horizontais, o artista deixa absorver pigmentos aplicados sensualmente em longas listas paralelas; depois, desdobrando o pano, o artista entrega-se ao modo (sempre diferente, conforme as cores e a largura das listas) com que as listas sugerem sucessivas linhas de horizonte; neste momento de surpresa, preenche o espaço sugerido com gestos impulsivos, revivendo a experiência infantil da passagem do espaço tátil a duas dimensões do regaço maternal para o espaço visual em profundidade, que só se domina mediante os movimentos das mãos e do corpo.

Um prefácio de **Ernesto Sampaio** em 1999, faz referência às obras de Eurico Gonçalves como *metáforas da criação, da descoberta do mundo, do acto poético em si próprio (que) recriam uma a uma o acto inaugural do artista*, num gesto pessoalíssimo que nunca se deixa levar por maneirismos ou fáceis reiteraões.

O automatismo (é o) magma inicial de onde depois vem tudo: a linguagem simbólica e alegórica, o onirismo, o informalismo gestual, o “Zen” (...) nada tem a ver com a imitação ou a transcrição das coisas, tão-pouco com os “fundamentalismos” abstraccionistas fanaticamente não-figurativos, mas se inscreve de directo naquela linha da poesia e da arte modernas que a partir de Lautréamont, Rimbaud, Seurat, Gauguin põe em crise a percepção literal do mundo e troca as aparências do “pouco de realidade” pelas visões da aurora boreal cujo teatro é o coração e o espírito do poeta. (...)

Eurico, nestas escritas, nestes desenhos e pinturas, começa e recomeça sem entraves nem escrúpulos um caminho que ninguém percorreu antes dele e ninguém percorrerá depois, feito de transes, de gestos instantâneos e fulgurantes que fixam em linhas e manchas de cor o bater visceral do coração, o pulsar da vida, unindo o que há de mais físico (o gesto de pintar) ao que há de mais espiritual, a expressão e o movimento, a alma e a animação (...) Do olhar à mão, a variedade do mundo adquire instantaneamente, como numa iluminação um denominador comum. Aqui, longe de ser uma estrutura petrificada, a obra de arte é uma máquina que só funciona quando é contemplada. A energia do ponto que cria a linha, da linha que engendra a forma, persiste num processo de criação perpétuo, o que faz participar no cosmos o microcosmo do quadro. O olhar do espectador está para estas correntes formais como a água está para a corrente do rio. (...) A ideia de criar funde-se com o acto e a obra é então obra do espírito. A mão do pintor é animada pelo poder de criar e destruir, de começar ou deter um tempo que está dentro dele, que contém o seu próprio tempo, do qual dispõe e pelo qual decide e

responde. Em relação ao tempo da sua obra, o artista é a eternidade, posto que em nenhum momento esse tempo lhe escapa.

Caligrafias, manchas luminosas, despinturas, descolagens, desdobragens, todos esses processos de registo utilizados por Eurico satisfazem as necessidades do espírito e do coração, mostram que os mais profundos desejos humanos podem ser expressos (...)

Com os seus desenvolvimentos do automatismo surrealista, Eurico atinge o ponto de resolução das antinomias onde, citando Claude Lévi – Strauss, “o objectivo e o subjectivo se encontram, queremos dizer o inconsciente”. E na arte, assim como na magia, são as associações e os impulsos inconscientes que são activos. Na verdade, desde os inícios do movimento surrealista, o artista começou a sentir a antiga nostalgia dos poderes mágicos. Errando sem preparação nem conhecimento nas profundidades onde por vezes aparecem estranhas criaturas, ele próprio se espanta com aquilo que o seu ser contém. Por isso, o verdadeiro dever do artista é saber o que faz transmitir esse saber com precisão, certo de que é apenas nesse estranho oceano que o ser pode encontrar salvação para si mesmo e para a terra inteira.⁵⁰

Numa perspectiva histórica, **Rui Mário Gonçalves** refere “Dadá-Zen”: a expressão proposta por Eurico Gonçalves, para evidenciar relações entre a sagesa do Budismo-Zen e o vitalismo do Dadaísmo. Assim, o Koan e o “ready-made” exigem uma imediata mudança da atitude interrogativa e contextualizada, em favor de uma directa disponibilidade para a iluminação, fora de qualquer autoritarismo. Explora os dados do acaso, sem correcção; certos aspectos da literatura do non-sense; o desajustamento entre nome e coisa nomeada, entre título e acto expressivo. Em Portugal, a época “futurista” (dadaísta?) de Fernando Pessoa gerou um Alberto Caeiro onde abundam proposições Zen.⁵¹

Também numa perspectiva histórica e no mesmo livro, **Sílvia Chicó** considera que a pintura gestual em Portugal teve, nos anos 60 e 70, Eurico Gonçalves como “um dos seus maiores cultores”, sempre “fiel às premissas do surrealismo”, que, no seu caso,

⁵⁰ Sampaio, Ernesto, “Eurico Gonçalves / como a água para a corrente do rio”, prefácio para o catálogo de uma exposição. Lisboa: Galeria S. Mamede (7 Dez.99 / 31 Jan.), 2000

⁵¹ Gonçalves, Rui Mário – “Anos 50 – realismos e abstraccionismos”. (In *Panorama Arte Portuguesa No Século XX* / [Coordenação Fernando Pernes]. Porto: Campo das Letras Editores S.A. / Fundação Serralves, 1999), pp. 178, 195, 199

*evoluiu para um gestualismo despojado, de influência oriental, que alguma coisa deve ao convívio com Jean Degottex, em Paris.*⁵²

Por seu turno, já em 2003, **Fátima Lambert** refere-se ao percurso de Eurico “pela via zen da pintura gestual e do informalismo”, “postura” que considera “expressionístico / abstracta”, e que se aplica a uma escrita aparentemente caligráfica “que o pintor nunca abandonou”; “caligrafias despojadas de significado, que “vagueiam pelo vazio, organizadas pela intuição do momento”. Sem “procurar” *expor significações ou transpor interpretações através dos seus sinais, esvaziando-os de reconhecimento conceptual*»⁵³, o pintor *orienta-os pela pura visibilidade, ignora-lhes compromissos externos, focando-os na sua destreza afectiva, urgente para a aceitação e desprendimento.*⁵⁴

Nesta pintura de acção, **Fátima Lambert** destaca a concentração do pintor, a fluidez e a consistência da sua pincelada, aproximando-se da “atitude interiorizada da tradição chinesa e japonesa”, intuitiva, desprendida, mas profundamente espiritual, que não pretendendo significar ou interpretar através de sinais, é antes “esvaziada de reconhecimento conceptual” e diverge de qualquer escrita mecanicista e estereotipada, para traduzir a verdadeira natureza do homem entre o ser e o fazer.

O texto da crítica de arte termina, citando Eurico Gonçalves: *desde que a escrita se estereotipa, desde que o sinal inventado pelo movimento livre da mão se estabiliza e se torna repetitivo e ornamental, desde que o gesto se mecaniza, desde que a letra manuscrita dá lugar à letra tipográfica, desde que os meios lentos de produção artesanal são substituídos pelos meios rápidos de produção industrial, desde que a máquina substitui o homem, uma outra relação se estabelece entre o ser e o fazer, na adaptação a novos instrumentos de comunicação e expressão mecânica. Uma relação que, não poucas vezes, representa uma ruptura ou divórcio entre o homem e a sua própria natureza.*⁵⁵

⁵² Chicó, Sílvia, “Antes e após o 25 de Abril de 1974”. (In *Panorama Arte Portuguesa No Século XX* / [Coordenação Fernando Pernes]. Porto: Campo das Letras Editores S.A. / Fundação Serralves, 1999), p. 278

⁵³ Lambert, Fátima, prefácio para o catálogo da exposição colectiva *Olhares e escritas na Arte Portuguesa desde 1960*, galeria do Palácio, Porto (23-10 a 23-11, 2003)

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Gonçalves, Eurico, “Escrita Escrita, Ideogramas e Anagramas” (in Ana Hatherly / E. M. de Melo e Castro, *PO-EX textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Ed., 1982, p. 193)

Quem não gosta do rosa magenta, não gosta da minha pintura, escreveu Eurico Gonçalves, citado por **Rocha de Sousa**, num artigo que lhe dedicou em 2006.⁵⁶ *É apreciável, muitos anos passados, reencontrar o artista, cheio de vitalidade, e sereno e mais maduro em tudo o que diz sobre a vida e as coisas da pintura (...)*

Quando os pintores escrevem (...) conseguem por vezes mostrar-nos a sua forma de sentir e de ser com surpreendente clareza (...)

Eurico (...) confere ao suporte (...) o primado da meditação visual, enquanto os modos de riscar, de registar, o levam à sua pintura de signos – ou, como ele próprio acentua através de um texto do irmão Rui Mário, signos que o podem conduzir ao sentido do arabesco ibérico e às tradições artesanais mediterrânicas.

Quando, no início, se acercou do automatismo psíquico surrealista, tendo em conta “a origem do gestualismo e da caligrafia espontânea”, o fim de Eurico Gonçalves era entender o espírito Zen de uma arte directa, (...) sem razuras, imediata e total. Essa via de formação, por estranho que pareça, é explicada pelo pintor em termos de afinidade com a atitude Dada. (...)

*“Quando realizo, naturalmente e sem esforço, uma sequência de pinturas no mesmo dia, lembro-me de Alberto Caeiro, inventado numa só noite, e penso em mim que, em plena adolescência, em 1950, escrevi, numa só noite também, uma série de poemas tão simples e videntes como os de Caeiro (...) ambos assumimos a Inocência Primordial no começo de tudo, infinitamente ...”*⁵⁷

Nos grandes formatos, Eurico confronta, com a mesma gestualidade (...), o efeito da trincha e de um meio riscador muitas vezes mais subtil, em termos físicos. E a atitude parece povoar e despovoar simultaneamente o suporte limpo, o vazio. (...).

*Nas séries “rosa”, “Aquém e além deserto” e “Variações para a mesma paleta”, há um importante grau de acerto conceptual quanto às faixas coloridas que redefinem o suporte e uma importante seriação de grafismos velozes sobre as tintas suaves, harmonizadas através do branco (...) Eurico desencadeia um grande comprazimento para o nosso olhar (...) Gosto do rosa magenta – conclui **Rocha de Sousa**.⁵⁸*

⁵⁶ Sousa, Rocha de, “No começo, sempre”. Lisboa: JL (8 Nov.), 2006 (a propósito da exposição *Eurico, obras inéditas 1963-2006 / no começo, infinitamente* / Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy / Galeria Valbom, 2006

⁵⁷ In catálogo da exposição *Eurico, obras inéditas 1963-2006 / no começo, infinitamente* / Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy / Galeria Valbom, 2006

⁵⁸ Sousa, Rocha de, “No começo, sempre”. Lisboa: JL (8 Nov.), 2006 (a propósito da exposição *Eurico, obras inéditas 1963-2006 / no começo, infinitamente* / Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy / Galeria Valbom, 2006

António Rodrigues, no seu livro *Álvaro Lapa : Voz das Pedras*, 1976, cita Eurico Gonçalves :

O pintor Eurico Gonçalves (1932) foi o primeiro artista português a manifestar público interesse e conhecimento profundo do zen, em longo e esclarecedor artigo sobre « O zen e a pintura », no «Jornal das Letras e Artes », em 1965, onde se lê :

O budismo vê na filosofia um meio de libertar a filosofia da prisão conceitual ; pode-se dizer que é uma filosofia da não-filosofia. Para Platão, a filosofia é uma disciplina que nos conduz do mundo inferior ao mundo superior, do mundo dos sentidos ao mundo das ideias. Para o budismo, a filosofia conduz-nos para lá do intelecto, onde, enfim, é possível encontrar o mundo real na sua totalidade indivisível.

O supremo sentido do concreto explica o espírito Zen do quotidiano. « O que é a Verdade ? » - pergunta o discípulo – « O teu espírito de cada dia », responde o Mestre, que devolve assim o seu pensamento. « Quando tenho fome, como ; quando estou fatigado durmo ». Surpreendido, o discípulo interroga ainda : « Não é isso o que cada um faz ? » - « Não », replica o Mestre :

- « As pessoas raramente estão presentes no que fazem : quando comem, têm o espírito preocupado por mil outras coisas ; quando dormem, não dormem verdadeiramente : O homem só se realiza concretamente, quando deixa de ter o espírito dividido ». Este positivismo do Zen exprime-se ainda num outro pensamento aparentemente paradoxal :

« Antes de estudares o Zen, as montanhas são montanhas, e as ribeiras são ribeiras ; enquanto estudas o Zen, as montanhas não são mais montanhas, nem as ribeiras são ribeiras ; assim que atinges o estado supremo, da iluminação espiritual, as montanhas são de novo montanhas, e as ribeiras são de novo ribeiras ».

*Para o Zen não conta a verdade da experiência ».*⁵⁹

⁵⁹ In Rodrigues, António, *Álvaro Lapa : Voz das Pedras*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2006 (ISBN 978-972-37-1170-4), p. 213

PARTE VI. CONCLUSÃO

Desenvolvido o percurso desta investigação, podemos concluir que a obra de Eurico assinala dois encontros fundamentais: com o Surrealismo, desde 1949, aos 17 anos de idade; e com o Zen, desde 1962, aos 30 anos de idade. São esses dois faróis que iluminam a sua atitude ética, poética e estética, no âmbito da arte contemporânea.

Tendo começado por um ingenuismo lírico, simbolista, onírico e surreal, Eurico cedo praticou o *automatismo psíquico*, desde 1950-51, e, por essa via, intuiu a redução da figura ao signo, através de influências / encontros interiorizados com as pinturas de Kandinsky, Paul Klee e Miró. Foi especialmente sensível à “linearidade pura” de Klee, à ritmicidade das composições abstractas líricas de Kandinsky e à simplicidade gráfica e cromatismo tímbrico de Miró, que se inscrevem na “poética do maravilhoso”, bem como a imagética onírica de Rousseau, Chagall, Chirico e Tanguy, cuja influência é notória nos iniciais óleos de 1949-1955.

A prática do *automatismo psíquico* na pintura surrealista, informal e abstracta de Mário Cesariny, suscitou, desde 1949, a admiração de Eurico e está na origem da sua pintura gestual, caligráfica, de inspiração zen, desde o início dos anos 60. Revela arquétipos do *inconsciente colectivo*, defendido por Jung, que demonstrou haver uma grande conformidade entre o movimento impulsivo da mão e do corpo e o estado de espírito. Esta atitude de abertura mental leva o pintor a redescobrir importantes autores, como o surrealista André Masson, cujo *automatismo psíquico* influenciou a *action painting* de Jackson Pollock, que também se interessou pela psicanálise de Jung.

Só uma grande convicção interior torna possíveis tais revelações, que a obra e a personalidade de Eurico documentam, através da sua intensa actividade de pintor, professor e crítico de arte. A inocência primordial, a exploração do acaso, a atitude vitalista *dada* e o *automatismo psíquico* são constantes em toda a sua obra, ao longo de um percurso de cerca de seis décadas de coerente evolução. O que o pintor hoje diz com perfeito domínio das suas ideias e conceitos, já o intuía na juventude, com surpresa e deslumbramento, embora sem o mesmo grau de consciencialização do fenómeno que, então, se anunciava.

Na transição da figura ao signo abstracto, a obra de Eurico encontra afinidades com Miró, Paul Klee e Kandinsky, que considera seus mestres. Além destas três referências, a pintura de Eurico integra figuras-signos em composições órficas, que evocam Delaunay. A sua linguagem gráfica e cromática aproxima-se também do biomorfismo de Arp, André Masson e Arshile Gorky. Em alguns desenhos do final dos anos 50, o pintor faz a fusão da linearidade pura de Klee com a intencional deformação cubo-expressionista de

Picasso e abeira-se da expansão gestual do expressionismo abstracto de Pollock e De Kooning.

De uma linguagem simbólica, alegórica e neofigurativa, Eurico evoluiu para o domínio de uma linguagem gestual abstracta, cujo significado só é definido à posteriori.

O gesto está na origem da linguagem. A linguagem gestual precede a linguagem verbal. Nesta perspectiva, o pintor cedo compreendeu a importância do grafismo infantil, desde a *garatuja* como primeira manifestação gráfica da criança, que revela as potencialidades expressivas de uma personalidade ainda embrionária. É esta atenção ao que está no começo de tudo, que se mantém como qualidade fulcral em toda a sua obra.

A sua profissão de professor proporcionou-lhe o interesse pelo estudo do desenho infantil, descobrindo analogias formais, cromáticas e simbólicas (mais aparentes que reais) com a pintura moderna de Miró, Paul Klee, Dubuffet, Picasso, Chagall, Henri Rousseau, Paula Rego, Joaquim Rodrigo e outros.

O pintor gestual recupera o instinto da pintura infantil, embora com um sentido estrutural e uma consciencialização do fenómeno artístico que não pode existir ainda na criança mais pequena, apenas motivada pelo prazer de riscar e pintar. Ao recuperar esse prazer, o artista moderno não só põe em causa rígidos sistemas normativos de formação académica, como volta às origens, recomeçando tudo, com uma nova intencionalidade estética.

A *inocência primordial* prevalece, quando o pintor olha um suporte imaculadamente branco e se apercebe que o menor signo aí adquire uma expressividade imediata. Sem qualquer ideia prévia ou referência premeditada, a disponibilidade total do artista aceita aspectos imprevisíveis da sua própria expressão espontânea que, sendo gestual, exige grande concentração sobre o acontecimento, que é a pintura em si-mesma. O pintor encontra-se com o zen, desde 1962, ao assumir a nudez do suporte, que representa o *vazio*.

As *descolagens* e *despinturas*, desde 1968 e as *desdobragens*, (1976-1986), recuperam o *vazio* do suporte, implicando uma nova concepção espacial na obra de Eurico Gonçalves. O gesto de *descolar*, *despintar* ou *desdobrar* deixa marcas ou sinais residuais. “É pela negação do sinal que se cria um novo sinal” (filosofia zen). A “não-pintura” *não é senão ausência de pintura ou o lugar deixado intacto pela acção do pintor*.¹ O que está pintado e o que não está pintado têm o mesmo valor. Esta atitude

¹ Carta de Eurico, enviada de Paris, em 08-03-69, ao arquitecto Artur Rosa, (in catálogo da exposição *Despinturas e Descolagens*. Lisboa: Galeria Quadrante (8-04), 1969 (a carta explica o sentido da proposta estética do pintor)

corresponde a uma forma de comportamento. Para o autor, *a arte e a poesia, mais do que meios de expressão, de combate e de conhecimento (são) o próprio conhecimento e a própria vida (...)* A não-pintura é o espaço vital e mental, liberto de qualquer ideia, fórmula ou conceito apriorístico; a liberdade sem programa, o vazio não-conceitual, que, como tudo o que é vivo, se projecta no exterior e que, como tudo o que é vivo, não é possível deter, fixar, definir ou materializar. A não-pintura é aquilo a que Yves Klein chamava o “imaterial”, a “sensibilidade no estado puro” ou um “estado de receptividade e de disponibilidade total”.²

Nenhum pintor pode atingir a maturidade, enquanto não criar a sua própria espacialidade pictural. As *desdobragens* de Eurico criam um espaço flutuante, de contornos diluídos, onde os sinais se inscrevem, segundo o ritmo do gesto impulsivo do pintor. Esta concepção espacial é marcada pela história do indivíduo, numa arte de expressão espontânea. Experiência que corresponde talvez, ao surrealismo mais puro que se pode conceber. Trata-se da recriação de um momento marcante na história individual, da passagem do espaço plano e táctil, equivalente ao regaço materno, ao espaço visual em profundidade, através do movimento das mãos e do corpo.

Ao explorar o acaso, o espontâneo e o imprevisível, a “aventura surrealista” não pode ser definida a priori, mas somente a posteriori. *Pintar sem preconceitos (...) faz parte de um processo imaginário que se desenvolve como uma aventura. A fidelidade ao que acontece, mesmo da forma mais fortuita, entre o autor e a tela, é a chave do problema ... As decisões maiores são tomadas no decorrer deste processo (...) nenhum artista alcança o estilo que deseja no começo ... só depois de se entregar completamente ao médium-pintura é que se pode encontrar a si próprio, bem como o seu próprio estilo».*³ Nesta perspectiva, se compreende a afirmação do autor: *...A pintura sabe mais de mim do que eu dela.*⁴

O acaso revela o que não se espera. Tanto *dada* como *zen* estão predispostos a aceitar o acaso como um dado imprevisto e surpreendente. Foi exactamente o que os surrealistas captaram, consciencializaram e aprofundaram. *Dadá-Zen* é a “arte de atitude” que Eurico vincula à “pintura-escrita”, que vem realizando ao longo de várias décadas de

² Ibidem

³ Sandler, Irving, *Le Triomphe de L'art Americain – l'expressionisme abstrait*, Vol. 1, Éditions Carré, 1990, p.98 (nota 12: Robert Motherwell, catálogo da exposição *The School of New York*, Perls Gallery, Beverly Hills, Califórnia, 1951)

⁴ In catálogo exposição *Eurico Gonçalves, Pintura – obras inéditas, 1963-2006*. Lisboa: Galeria Valbom, Out., 2006

percurso artístico. Nesta arte de expressão directa, a atitude vitalista *dada* concilia-se com a atitude filosófica *zen*. *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, é um tema absolutamente inédito, que o pintor tem vindo a desenvolver desde o início dos anos 60 até hoje. Tal como o dadaísmo, a filosofia *zen* nega todos os códigos e programas, em defesa da afirmação plena da vida e da libertação total do homem.

Eurico cedo compreendeu esta verdade tão simples quanto evidente: se o escultor precisa da pedra e outros materiais e se o pintor precisa de tela, pincéis e tintas para realizar a sua obra, o corpo é o primeiro material por excelência. E tudo o que está ligado ao corpo – tudo o que faz parte da sua personalidade – é o seu material de expressão e criatividade. A sua vida reflecte todas as imagens que cria a partir da fonte inesgotável do inconsciente. “No começo infinitamente”⁵, ou na origem de tudo o que lhe acontece, cada um dos seus actos exprime originalidade e poder criador, a personalidade viva. Não há convencionalismo nem inibições. Vive como quer. O “eu” não está fragmentado, nem é limitado. É livre. Livre no sentido de transcender o “ego”, que é também uma limitação; livre, no sentido de estar disponível para descobrir os outros, sobretudo aqueles em quem encontra afinidades afectivas e espirituais.

A pintura de Eurico Gonçalves é uma pintura de autodidacta assumido, sendo anti-académica, não tem a pretensão de fazer escola. A sua escola é a escola da não-escola. A sua filosofia é a filosofia da não-filosofia. O seu conhecimento baseia-se na própria experiência. Aderiu espontaneamente ao surrealismo, como movimento de libertação do homem, no seu sentido mais amplo, isto é, envolvendo o sonho, a imaginação criativa e as mais profundas inquietações interiores. O espírito surrealista tende a aproximar-se do espírito *zen* na síntese ou união dos contrários, conceito fundamental que o pintor fez questão de referir na contracapa do seu livro *Dada-Zen / Pintura-Escrita: O Satori ou a iluminação espiritual Zen tem algo a ver com “O ponto do espírito (surrealista) onde o alto e o baixo, o interior e o exterior, o sonho e a acção, o real e o imaginário, deixam de ser percebidos contraditoriamente”*.⁶

Dispensando a explicação dos actos e das obras, *dada* afirma um novo tipo de comportamento. Repudiando todo e qualquer programa ou tentativa de sistematização da acção, aproxima-se, curiosamente, de um conceito metafísico do Taoísmo, que dizia: O

⁵ Eurico Gonçalves, *no começo infinitamente...*Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy. (Obras inéditas, 1963-2006). Lisboa: Galeria Valbom (Out. -Nov.), 2006 [Texto do autor]

⁶ *I Manifesto de Surrealismo* (in Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1969)

*método que consiste em não seguir nenhum método é o método por excelência*⁷, o que não está muito longe de uma afirmação de Tristan Tzara: *A ausência de sistema é ainda um sistema, mas o mais simpático*.⁸

O *mondo* (perguntas e respostas) e o humor zen contribuem para despertar no espírito a apreensão imediata e total da vida, tal como o *cadavre-exquis* e o *automatismo psíquico* puro surrealista.

Em *Dada-Zen / Pintura-Escrita*, Eurico destaca artistas dadaístas e surrealistas que admira e que, como ele, aderiram ao espírito zen, nomeadamente André Masson, Michaux e Degottex. Por outro lado, todos os seus prefaciadores reconhecem a influência do surrealismo e da filosofia zen na sua obra.

Na perspectiva do pintor, o espírito zen apela à prática imediata, naturalmente e sem esforço, não importa onde, e não necessariamente num mosteiro budista, nem tão pouco com a configuração de monge. Para o autor, o zen é fundamentalmente uma filosofia de vida, não apenas a mística que muitos apregoam. Aliás, zen nega Buda para se libertar dele; não admite qualquer entrave contrário ao seu sentido de liberdade plena.

E porque o percurso poético e estético de Eurico é feito livremente, de sucessivos “encontros interiorizados” com personalidades que admira, *o admirador está em melhor momento que o admirado*.⁹ São essas personalidades que contribuem para o seu esclarecimento e enriquecimento interior. Ele próprio reconhece que, felizmente, não está inteiramente só, na medida em que a sua obra se abre à compreensão dos outros, que são, no seu conjunto, o interlocutor ideal. Ninguém fala, escreve, desenha ou pinta, para estar só. Todavia, por vezes, a solidão confunde-se com incompreensão. Nos melhores casos e paradoxalmente, a solidão é desejada, tal como o silêncio, para que a obra surja na sua pureza máxima, capaz de revelar o homem liberto de todos os constrangimentos. O pintor manifesta fundamentalmente o prazer de começar, mantendo a pureza e a capacidade de surpreender e de deslumbrar. Desde o início, a sua obra é como a vida e a liberdade: aspira ao infinito. Daí o *espírito de série* que preside à concepção dos seus quadros abstractos, mais deliberadamente, desde os anos 60. O pintor não realiza um só quadro, mas uma sequência de quadros interrelacionáveis. Todos eles são simples e claros como se tivessem sido feitos pela primeira vez. Na sua pureza máxima, sem

⁷ Conceito metafísico do Taoísmo referenciado pelo autor em resposta ao Inquérito de Mário Cesariny “*A obra surge como um escândalo*” – diz Eurico Gonçalves, *Jornal de Letras e Artes-41*, Ano VII – Nº 264, Agosto de 1968

⁸ Idem

⁹ Almada Negreiros, citado por Eurico Gonçalves (in “Almada Negreiros o artista total”, DN, 08-04-93)

correção nem retoque, o traço e a mancha de cor revelam uma expressividade imediata. Imediatismo consequente do *automatismo psíquico* que sempre praticou.

Ao realizar, naturalmente e sem esforço, uma série de pinturas no mesmo dia, o pintor evoca Alberto Caeiro, inventado numa só noite. Também ele escreveu, em 1950, numa só noite, uma série de poemas tão simples e evidentes como os de Caeiro.¹⁰ Ambos assumem a *Inocência Primordial* e ambos atingem o *Satori* ou a *súbita iluminação espiritual* zen, que permite “ver claro na própria natureza”.

Eurico cita também Ricardo Reis, porventura o heterónimo mais filosófico de Fernando Pessoa. A *inocência primordial* de Caeiro contrasta com a maturidade intelectual de Ricardo Reis. Em ambos, Eurico descobre afinidades com o espírito zen. Digamos que os reúne em si, ao ser simultaneamente simples e profundo.¹¹

A pureza e a espontaneidade da criança associadas ao seu prazer lúdico de riscar, desenhar, pintar, modelar, construir, etc., não pode deixar indiferente nenhum artista sensível. Picasso declarava que aprendia imenso a ver uma criança a desenhar. Próximas do *ideografismo* infantil, são as figuras-signos de Miró, Klee e Eurico, rebatidas no plano do espaço topológico, que não sugere volume nem profundidade. É o primeiro espaço da pintura infantil e da arte rupestre. A cor simbólica e a “perspectiva afectiva”, são outras características da pintura infantil, evidentes na pintura onírica de Chagall e nos primeiros óleos surrealistas de Eurico.

A obra de Eurico Gonçalves integra-se entre as pesquisas daqueles que contribuíram para a compreensão do surrealismo, para além do âmbito figurativo. Breton confirmou a

¹⁰ ...Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez que conhecê-la, / Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez, / E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar ...; Cada coisa é o que é, / E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra / E quanto isso me basta; Eu não sei o que é que os outros pensarão / lendo isto; mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem esforço...; Sinto uma alegria enorme / Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma; Sinto sem sentir que sinto; Pouco me importa. / Pouco me importa o quê? Não sei: pouco me importa – Caeiro, Alberto, *Poemas* (Obras Completas de Fernando Pessoa). Lisboa: Edições Ática, Coleção Poesia. 1974, pp. 75-94;

A experiência mata-nos / E incita-nos / A uma nova vida; A dama que eu via / A chorar ao pé do mar / Era dela que eu sabia / Que é bom chorar ao pé do mar; Na areia / há pedras que murmuram / quando lançadas ao mar; Todas as noites / me deito como um anjo / que voou durante o dia / Sem que tivesse encontrado / um outro anjo / que lhe quisesse / o abrir das asas / Melancolia; É este Não-Saber de coisas / o entretenimento do meu regozijo / Só que o Saber me atrapalha todo / E me deixa Senão / a triste lembrança; A minha mágoa é esta / de olhar sozinho o mundo / onde não vivo / e onde / quisera amar alguém / Sem ter amado – Gonçalves, Eurico, “Cadernos de Juventude” (in *Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos / cadernos recuperados 1950/51*. Lisboa: Edições António Prates, Centro Português de Serigrafia, 1995 (Caderno 2, 1950)

¹¹ Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui. / Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes. / Assim em cada lago a Lua toda / Brilha, porque alta vive. (in Reis, Ricardo, *Ode*, Poesia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000)

crença no surrealismo abstracto, ao redescobrir o *automatismo psíquico* na pintura de signos, tão depurada como a de Jean Degottex.

A *escrita automática*, esse “novo foco de incêndio” como a apelidou Mário Cesariny, no seu prefácio a *Textos de Afirmção e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*¹², ao excluir a premeditação e qualquer tipo de controlo exercido pela razão, responde unicamente ao impulso emanado do inconsciente e, assim, coloca-se nos antípodas de quaisquer leis ou normas previamente definidas. Já Novalis havia declarado que só se é *inteiramente livre perante o acaso*¹³, e os dadaístas fizeram do *acaso* a sua regra de ouro. Além de explorarem o *acaso*, os surrealistas parodiavam citações como a de Novalis: *A poesia é o real absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro*¹⁴; afirmação que Mário Cesariny parcialmente transcreve e altera, à sua maneira: *O inferno é o real absoluto. Quanto mais infernal, mais verdadeiro. Por enquanto.*¹⁵

Através da *escrita automática*, o poeta é um ser mediúnico, capaz de revelar os dados imediatos do inconsciente, “desocultando” o que, até então, permanecia recalcado na natureza humana. Uma vez emancipada das fronteiras limitativas da razão lógica, a *escrita automática* proporciona a emergência, sem constrangimentos, do desejo e de zonas interditas pela moral vigente. Efectivamente, a libertação do homem começa por sacudi-lo do seu torpor mental e físico. Neste sentido, o *automatismo psíquico* é o eixo central da experiência surrealista. Em Portugal, Mário Cesariny foi quem levou mais longe a prática do *automatismo psíquico*, tendo sido um dos primeiros, nos anos 40, a chegar ao surrealismo abstracto, ao mesmo tempo que Wols e Michaux. Os *aquamotos* de Mário Cesariny são um bom exemplo dessa liberdade de expressão.

O automatismo psíquico surrealista revela arquétipos do inconsciente, que a psicanálise ajuda a esclarecer e a fundamentar, nomeadamente através da interpretação dos sonhos. Desde muito cedo, Eurico descobre que o surrealismo é um novo humanismo, cuja profunda inquietação interior aspira a reabilitar todas as faculdades psíquicas que, segundo Breton, é a finalidade do surrealismo.

¹² Cesariny, Mário, *Textos de Afirmção e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Editora perspectivas & realidades, 1977, p. 16

¹³ Novalis citado por Eurico (in Gonçalves, Eurico, *Dadá-Zen / Pintura-Escrita*. Famalicão: Edições Quasi, 2005 p. 93)

¹⁴ Novalis, *Fragmentos*, Tradução de Mário Cesariny, Lisboa: Assírio & Alvim, 1986, p. 28

¹⁵ Cesariny, Mário, *Primavera autónoma das estradas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1980, p.21

Considerando que o *automatismo psíquico* revela o real funcionamento do pensamento, nos seus aspectos mais imediatos e imprevisíveis, tal experiência está na origem da pintura gestual e caligráfica de Eurico, que, pelas suas afinidades com o espírito zen, é extremamente depurada, em função do *vazio* representado pela nudez do suporte, onde o menor signo adquire uma expressividade imediata. Esta arte de expressão directa que, segundo zen, não admite correcção nem retoque, é praticada por outros artistas ocidentais que Eurico respeita e admira, como Henri Michaux, André Masson, Jean Degottex, Rothko, Fontana, Yves Klein e Julius Bissier, e, nas suas últimas obras, Miró e Tàpies, (“Celebrações do mel”).¹⁶ O *vazio* assumido por estes artistas contrapõe-se ao cheio da *Action Painting* de Pollock, que se interessou pelo inconsciente colectivo defendido por Jung. Por sua vez, a *action painting* do expressionismo abstracto de Pollock foi inicialmente influenciada pelo *automatismo psíquico* do francês André Masson. Todavia, verificamos a diferença de escala que caracteriza uma e outra pintura: enquanto o pintor europeu cria a sua noção de infinito à escala reduzida do quadro de cavalete, o pintor americano sente a necessidade vital de se expandir em grandes telas, à escala monumental, criando um espaço contínuo que se prolonga para além dos limites do suporte.

Na obra de Eurico, o que importa é o acto de desenhar / pintar, pelo que o autor foi imediatamente sensível à *action painting* de Pollock que, através da técnica do *dripping*, desencadeou amplos arabescos sobrepostos, em grandes superfícies. Do expressionismo abstracto americano aproveita Eurico a liberdade do gesto à escala do corpo que o projecta. À exasperação e ao cheio de múltiplos gestos acumulativos do expressionismo abstracto de Pollock e de De Kooning, contrapõe-se a expressão serena e depurada da pintura gestual caligráfica de Eurico, que valoriza o *vazio* representado pela nudez do suporte. Devido ao seu encontro como o zen, o pintor sente necessidade de superar o expressionismo. Na sua pintura não há drama nem violência. Consciente desse drama, o pintor consegue superá-lo pela via do espírito zen, que o conduz à depuração mais radical: o “vazio libertador”, que se opõe ao “cheio opressor”, dominante na arte ocidental.

O surrealismo aspira à libertação total do homem de tudo o que o limita e condiciona. Na eclosão do “maravilhoso” e da imaginação sem fronteiras, o surrealismo substitui “o princípio da realidade” pelo “princípio do prazer”. O “maravilhoso” ocorre em espaços como a infância, o sonho, a loucura, e ainda nos “paraísos terrestres” das sociedades

¹⁶ Alguns dos quais plenamente integrados no surrealismo internacional, e todos relacionáveis com o espírito zen

ditas primitivas, mais perto das suas raízes ancestrais e dos seus instintos que as sociedades ditas civilizadas, que pretendem promover “paraísos artificiais”, muito aquém da dimensão poética de *Os Paraísos Artificiais* de Baudelaire.¹⁷ Os surrealistas vêm na África negra, bem como nas civilizações pré-colombianas, meso-americanas ou oceânicas, os modelos de pensamento mítico, mágico e poético, susceptíveis de subverterem a racionalidade ocidental.

Ao surrealismo neo-primitivo, visionário e nocturno de Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Michaux, Max Ernst, Victor Brauner, Lam, Camacho, Rufino Tamayo, Wolfgang Paalen, Toyen, Svanberg e Facteur Cheval, contrapõe-se o surrealismo solar, ingénuo e eminentemente lírico de Miró, Rousseau, Chagall, Júlio e Eurico. Enquanto no surrealismo nocturno se manifesta uma “inquietante estranheza” freudiana, vinculada ao complexo de culpa dos traumas da infância, o surrealismo solar reporta-se ao mundo encantatório da infância, onde prevalece a “inocência primordial” ou a “sábua ingenuidade”, poeticamente assumida.

A obra poética e plástica de Eurico Gonçalves, na perspectiva do surrealismo português e internacional, corresponde a encontros interiorizados e / ou séries / homenagens a poetas, artistas e personalidades relacionáveis com o dadaísmo, o surrealismo e o budismo zen. No seu percurso duas vertentes convergentes são constantes: a “inocência primordial” e a “poética do maravilhoso”, numa inter-relação com a exploração do acaso, o *automatismo psíquico* e o “vazio libertador” zen.

A História da Arte dá-nos exemplos significativos de artistas que escreveram sobre a sua própria obra, desde Leonardo da Vinci a Marcel Duchamp, passando por Klee, Kandinsky, Mondrian, Dubuffet e outros. Entre nós, são conhecidos os casos de Almada Negreiros, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo, António Areal e Eurico.

Além de reflectir e escrever sobre a sua própria obra, Eurico Gonçalves, sendo professor e crítico de arte, tem vindo a escrever sobre obras representativas de muitos artistas portugueses e estrangeiros, desenvolvendo, desde o início dos anos 60, longa actividade como divulgador da arte contemporânea, através de artigos publicados, conferências, acções de formação e cursos específicos, no âmbito da educação artística, dando especial destaque a importantes movimentos e tendências estéticas, numa perspectiva histórica e pedagógica, como, aliás, os seus livros documentam.

¹⁷ Em *Os Paraísos Artificiais*, obra publicada em 1860, Baudelaire escreve sob o efeito do haxixe (Baudelaire, Charles, *Os Paraísos artificiais* (intoxicações). Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005 [tradução de José Saramago])

Poucos são os artistas que se desdobram entre a prática da arte e a consequente reflexão crítica. Alguns professores-artistas, considerados grandes teóricos e historiadores de arte, evidenciam notáveis qualidades didáticas, remetendo para o silêncio a sua obra plástica, na maior parte dos casos, inédita ou pouco conhecida.

Eurico foi dos primeiros a defender valores de difícil aceitação que, nos anos 60, eram discutidos ou recusados em salões colectivos (Cesariny, Lapa, António Sena e Joaquim Bravo), hoje referenciados e consagrados pela crítica mais jovem.

Mantendo-se, desde o início, à margem do sistema, Eurico é um caso isolado que corre o risco de ser sonegado. Nunca participou em nenhum grupo surrealista ou outros, embora com eles tenha mantido uma relação de simpatia e admiração, que não deixa de enaltecer publicamente. O pintor não se enfeuda em nenhuma religião, o que não quer dizer que seja crente ou descrente; não é filiado em nenhum partido político, porque não está interessado na luta pelo poder, sendo assumidamente um anarquista, no mesmo sentido em que o define o poeta surrealista António Maria Lisboa. Ao pôr em questão a academia, não deixou por isso de intervir como professor e como autodidacta. À margem do sistema instituído, sempre se manifestou, preservando a sua independência e considerando a pintura como o seu “espaço de liberdade”. Por isso, optou por outros meios de sobrevivência profissional, como o ensino e a crítica de arte.

Reconhecido como pintor, também há quem veja nele apenas o crítico. Talvez por isso, ao fim de cerca de 60 anos de actividade, ainda não surgiu um estudo em profundidade sobre a sua obra; lacuna que esta tese pretende preencher, contribuindo para colocar a sua obra no contexto do surrealismo internacional e analisando-a como caso único no contexto do surrealismo português, na ligação do *dada-zen*, concorrendo ainda para a compreensão da personalidade do autor, com a amplitude que merece.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abel Salazar – 82
- Adler, Alfred – 377
- Adolfo Casais Monteiro – 73, 91, 115, 174
- Agostinho Campos – 86
- Agustina Bessa Luís – 111
- Alan Watts – 354
- Alan Davie – 23, 179, 269, 270, 285, 286, 313, 314, 336, 433
- Alain Jouffroy – 356, 357, 359
- Albert Birot – 78
- Albertina Mântua – 122
- Albert Burri – 269
- Alberto Caeiro – 174, 175, 179, 186, 191, 299, 303, 311, 317, 407, 408, 416, 435, 437, 444, 446
- Alberto Carneiro – 179
- Alcopley – 177, 294, 334, 403
- Aldo Pellegrini – 191, 192
- Alechinsky / Pierre Alechinsky – 116, 179, 251, 253, 254, 334, 342, 346, 352, 353, 366, 433
- Alexandre Melo – 132
- Alexandre O' Neill – 82, 87, 88, 91, 92, 94, 115, 118, 120, 125, 130, 179, 201, 343, 363, 418
- Alfred Jarry – 42, 167, 183, 249
- Alfredo Margarido – 106
- Almada Negreiros – 25, 56, 59, 67, 69, 70, 73, 75, 82, 125, 140, 164, 174, 178, 179, 191, 307, 402, 408, 445, 449
- Álvaro Cunhal – 83, 84
- Álvaro de Campos – 56, 58, 59, 60, 67, 70, 179, 201, 408
- Álvaro Lapa / Lapa – 8, 100, 106, 110, 111, 112, 113, 119, 125, 144, 162, 169, 178, 179, 194, 299, 346, 353, 354, 363, 438, 450
- Amadeo de Souza-Cardoso – 7, 9, 27, 57, 58, 59, 64, 68, 69, 70, 71, 82, 110, 111, 140, 179, 244, 245, 406
- Ana Hatherly – 115, 118, 179, 329, 330, 331, 334, 418, 436
- Anatole France – 138

André Breton – 3, 5, 8, 15, 17, 22, 29, 30, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 63, 65, 66, 78, 83, 86, 87, 90, 91, 92, 97, 100, 102, 107, 114, 124, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 167, 172, 179, 183, 184, 192, 193, 199, 200, 201, 204, 205, 209, 211, 247, 261, 268, 269, 274, 276, 281, 291, 295, 296, 297, 298, 302, 304, 307, 313, 323, 333, 340, 341, 342, 343, 344, 349, 370, 374, 426, 427, 429, 444, 446, 447

André Green – 378

André Masson – 7, 8, 20, 26, 123, 142, 144, 146, 177, 179, 229, 239, 240, 241, 242, 243, 253, 259, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 286, 297, 298, 299, 312, 313, 314, 336, 339, 340, 342, 343, 344, 388, 416, 423, 426, 433, 441, 445, 448

Andy Warhol – 64

Ângelo de Lima – 57, 132

Anne Éthuin – 116, 122

Antoni Tàpies – 23, 88, 177, 179, 269, 270, 287, 299, 313, 314, 334, 336, 338, 346, 351, 352, 388, 391, 403, 433, 448

Antonin Artaud – 63, 104, 113, 139, 147, 154, 167, 179, 183, 271, 354

António Areal – 40, 41, 99, 103, 105, 106, 108, 111, 112, 113, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 130, 156, 179, 312, 313, 353, 418, 449

António Barahona – 106, 114, 115, 132, 179, 190

António Charrua – 8, 353

António Cunhal – 118

António da Costa – 82

António Domingues – 82, 83, 87, 91, 92, 93, 115, 117, 118, 120, 123, 418

António Duarte – 82

António Ferro – 59, 81, 82, 83, 86, 111, 117

António Gonçalves – 133

António José Forte – 100, 104, 106, 112, 114, 115, 120, 125, 179, 190

António Maria Lisboa – 7, 97, 100, 102, 115, 118, 120, 122, 124, 125, 130, 166, 169, 176, 179, 183, 193, 194, 202, 204, 229, 239, 244, 268, 310, 349, 408, 416, 417, 418, 421, 423, 427, 432, 450

António Nóvoa – 9

António Paulo Tomás – 97, 122

- António Pedro – 38, 46, 71, 73, 77, 78, 79, 83, 84, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 107, 115,
119, 121, 122, 123, 125, 130, 143, 157, 179, 192, 342, 343, 422
- António Quadros – 99, 102, 106, 108, 112, 117, 118, 122, 124, 125, 179, 316
- António Ramos Rosa – 106, 179, 299, 355, 359, 364, 416, 421
- António Rodrigues – 132, 438
- António Sena – 8, 162, 178, 179, 329, 330, 450
- António Soares – 81
- António Tabucchi – 120
- Arp, Jean Hans – 4, 7, 63, 64, 73, 78, 141, 142, 146, 200, 226, 261, 264, 270, 297, 312,
343, 441
- Appel, Karel – 179, 250, 251
- Aragon – 3, 29, 135, 147
- Aranda, Francisco – 115, 122, 179
- Arcimboldo, Giuseppe – 38, 39, 123
- Argan, Giulio Carlo – 3, 4, 50, 231, 260, 262, 352
- Aristóteles – 313, 314
- Arlindo Vicente – 73, 86, 118
- Arman, Pierre – 179, 278, 293, 369
- Arman Curvillier – 4, 287
- Armando Côrtes-Rodrigues – 58
- Arnheim, Rudolf – 199, 340, 344
- Arno Stern – 379
- Arpad Szenes – 7, 73, 80, 120, 122, 125, 366, 379, 433
- Artur Cravan – 65, 179
- Artur Rosa – 364, 365, 366, 442
- Asger Jorn – 179, 250, 251, 364
- Aube Elléouët-Breton – 146
- Augustin Cardenas – 146
- Avelino Cunhal – 86, 118
- Avery – 258, 259
- Bachelard – 5, 141, 179, 253
- Balla – 55
- Barata Feio – 82
- Barnett Newmann – 386

- Baron – 147
- Baselitz – 250
- Basquiat – 388
- Bataille – 151
- Baudelaire – 5, 29, 30, 42, 43, 83, 131, 137, 138, 167, 179, 183, 271, 449
- Bazaine – 7
- Baziotes – 20, 25, 255, 259, 260,
- Bellmer – 145, 146, 151, 154, 179
- Ben Nicholson – 78
- Benjamin Péret – 63, 167, 179, 183, 192, 228, 298
- Bernardo Pinto de Almeida – 132, 133
- Betâmio de Almeida – 164, 165, 256
- Bettencourt Rebelo – 61
- Beuys, Joseph – 64, 179
- Bion, Wilfred Ruprecht – 383
- Bissière – 7
- Boccioni – 55, 61
- Bona Pieyre de Mandiargues – 146
- Bonnard – 27, 52
- Bosch, Jerónimo – 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 48, 118, 122, 123, 124, 143, 154, 179, 209, 342
- Brancusi – 51, 176, 179, 226
- Braque, Georges – 27, 206, 207, 267, 274
- Brauner – 22, 102, 123, 146, 238, 249, 343, 449
- Brueghel – 38
- Brooks – 255, 265
- Bryen – 78
- Buñuel – 321, 416
- Burke, Edmund – 39, 372, 376
- Cabral Martins – 104, 130, 175, 186, 240, 243, 422
- Calder – 78
- Camacho, Jorge – 22, 145, 146, 449
- Camilo Pessanha – 42, 115, 166, 176
- Cândido Costa Pinto – 85, 125, 179

- Canto da Maia – 82
- Carlbach – 22
- Carlos Botelho – 81
- Carlos Calvet – 97, 100, 105, 106, 107, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 130, 179, 418
- Carlos Eurico da Costa – 97, 112, 118, 120, 124, 125, 133, 179, 418
- Carlos Fernandes – 119
- Carlos Martins – 122, 125
- Carlos Paredes – 73
- Cesar – 293
- Cesário Verde – 154, 218
- Cézanne – 27, 52, 53, 79, 216, 235, 274, 380, 381
- Chagall, Marc – 7, 30, 48, 53, 71, 72, 73, 74, 76, 108, 111, 123, 164, 169, 171, 177, 179, 183, 199, 200, 205, 207, 208, 209, 212, 217, 221, 229, 244, 246, 441, 442, 446, 449,
- Charles Estienne – 295, 298
- Charles Ratton - 343
- Charlie Chaplin – 147
- Chicó, Mário Tavares – 360
- Chicó, Sílvia – 9, 179, 282, 360, 428, 429, 433, 435, 436
- Chirico, Giorgio de – 7, 67, 72, 107, 111, 122, 123, 142, 144, 177, 179, 183, 200, 207, 221, 222, 223, 224, 225, 246, 268, 415, 424, 441
- Christian Dotremont – 333
- Christo – 64, 179, 293
- Clara Menères – 119
- Clara Rocha – 114
- Claude Laurendeau – 192, 422
- Claude Lévi-Strauss – 22, 435
- Clovis Trouille – 146, 154
- Columbano – 62, 81
- Constant, George – 251, 131
- Corneille – 251
- Costa Pinheiro – 117, 246, 293,
- Cristina Azevedo Tavares – 83, 109, 180, 421, 430

- Cruzeiro Seixas – 5, 6, 7, 9, 10, 20, 21, 22, 30, 38, 39, 42, 48, 73, 74, 75, 89, 97, 100, 101, 105, 106, 109, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 130, 132, 133, 142, 143, 145, 146, 150, 155, 156, 157, 158, 179, 190, 200, 239, 246, 323, 372, 373, 413, 414, 415, 417, 418, 429, 449
- Cuadrado, Perfecto E. – 10, 104, 106, 115, 132, 133, 184, 343, 363, 417
- Dacosta – 38, 46, 83, 84, 85, 87, 90, 92, 94, 95, 100, 107, 115, 122, 123, 125, 130, 179
- Dante – 41
- Dante Júlio – 115, 164, 165, 166, 169, 170, 421
- D' Assumpção, Manuel – 80, 81, 99, 100, 103, 106, 108, 112, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 179, 292, 418
- David Mourão Ferreira – 73, 119, 145
- David Smith – 256, 258, 259
- Degottex, Jean – 8, 116, 144, 171, 172, 177, 179, 227, 261, 264, 265, 269, 270, 279, 289, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 313, 316, 318, 325, 326, 328, 334, 336, 356, 357, 359, 388, 432, 433, 436, 447, 448
- De Kooning – 19, 227, 248, 249, 250, 255, 256, 258, 259, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 273, 279, 280, 281, 294, 340, 416, 429, 442, 448,
- Delacroix – 138
- Delaunay – 7, 51, 59, 78, 177, 179, 227, 228, 229, 238, 243, 244, 245, 415, 441
- Delvaux – 94, 123, 154
- Derain – 18
- Desnos – 29, 147
- Donati – 260, 344
- Dora Maar – 146
- Dordio Gomes – 81, 112
- Dorothea Tanning – 146, 260
- Dostoievsky – 380
- Dubuffet, Jean – 47, 113, 138, 154, 171, 178, 179, 199, 263, 270, 287, 307, 335, 343, 345, 354, 388, 442
- Dufy – 402
- Edmund Burke – 39, 372
- Edmundo de Bettencourt – 115
- Édouard Jaguer – 116, 122, 132, 179, 192
- Eduardo Luiz – 179, 292, 316

- Eduardo Malta – 81, 111
- Eduardo Valente da Fonseca – 112, 114
- Eduardo Viana – 228
- Édvard Munch – 45, 46
- Ehrenzweig – 345
- Eugénio Trias – 373
- Elisa Breton – 146
- Eloy, Mário – 71, 73, 75, 76, 81, 125, 179
- Emil Nolde – 45
- Emmérico Nunes – 82
- Ensor, James – 44, 45
- Erasmus – 34, 35
- Erich Fromm – 309, 317
- Eric Satie – 63, 179
- Ernesto de Melo e Castro – 179, 184, 190, 329, 330, 331, 332, 423, 427, 428, 436
- Ernesto Sampaio – 6, 7, 9, 106, 112, 114, 115, 118, 124, 125, 132, 136, 146, 171, 179, 190, 254, 292, 302, 359, 418, 431, 434
- Eugénio de Andrade – 112
- Eugénio Granell – 22, 133, 179, 192
- Eunice Muñoz – 190
- Falcão Trigosso – 86
- Fátima Lambert – 179, 436
- Fautrier – 7, 88, 270, 287, 345
- Ferdinand Cheval (Facteur Cheval) – 49, 50, 51, 53, 449
- Fernand Léger – 237, 255, 256, 267
- Fernando Alves dos Santos – 97, 118, 120, 124, 179, 418
- Fernando António Baptista Pereira – 179, 430
- Fernando de Azevedo – 6, 7, 71, 78, 79, 80, 81, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 102, 105, 106, 115, 117, 118, 123, 124, 125, 130, 143, 179, 249, 396, 418, 427, 449
- Fernando José Francisco – 97, 115, 122, 124, 125, 179
- Fernando Lemos – 8, 77, 96, 106, 120, 122, 125, 130, 133, 166, 179, 318, 332
- Fernando Lopes Graça – 87
- Fernando Pamplona – 95
- Fernando Pernes – 9, 17, 73, 119, 145, 179, 311, 314, 324, 359, 360, 425, 435, 436

- Fernando Pessoa – 7, 57, 59, 60, 69, 70, 75, 107, 115, 132, 161, 162, 164, 166, 174, 175, 179, 183, 191, 214, 219, 299, 311, 317, 408, 433, 435, 446
- Florbela Espanca – 115
- Fontana, Lucio – 179, 269, 316, 335, 336, 391, 448
- Francis Picabia – 4, 7, 63, 64, 65, 78, 123, 140, 146, 178, 179, 201, 409, 412, 413, 416
- Francisco Bronze – 173, 180, 425
- Francisco de Goya – 39, 40
- Francisco de Holanda – 35, 36, 37, 123
- Francisco Franco – 82
- Francisco Relógio – 125
- Franklin Rosemont – 22, 122
- Freud, Edmund – 7, 15, 20, 23, 24, 98, 123, 137, 139, 146, 147, 148, 151, 155, 167, 179, 183, 203, 208, 209, 222, 259, 341, 377, 449
- Fry, Roger Eliot – 235, 257
- Fuseli – 40, 41, 156
- Gaudi – 49, 50, 51, 53, 179
- Gauguin – 386
- Gegenbach – 147
- Gorky, Arshile – 20, 179, 227, 232, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 267, 268, 269, 270, 274, 275, 276, 278, 298, 343, 344, 388, 441
- Grosz, George – 45, 63
- George McNeil – 265
- Georges Hugnet – 146
- Georges Malkine – 146
- Georges Noël – 335
- Georges Schéadé – 225, 415
- Gherasim Luca – 146
- Giacometti – 146, 179, 227, 228, 247, 248, 269, 318, 335, 348
- Gomes Leal – 115, 132
- Gonçalo Duarte – 99, 100, 103, 105, 106, 109, 112, 115, 118, 120, 122, 123, 125, 133, 164, 165, 179, 246, 254, 292, 293, 418
- Gottlieb, Adolph – 20, 23, 24, 25, 26, 255, 256, 259, 260, 340, 362
- Graham – 256, 258, 259
- Granell – 22, 122, 133, 179, 192

- Greenberg, Clement – 257, 259, 261
- Greta Knutson – 146
- Gromaire – 76
- Grosse, E. – 296
- Guerra Junqueiro – 115
- Guilford – 141
- Guilherme Camarinha – 81
- Gustave Doré – 50
- Gustave Moreau – 42, 43, 123
- Guston – 265
- Hamann – 83
- Hans Hofmann – 25, 88, 227, 255, 256, 257, 258, 265, 269, 273, 278, 298, 314
- Hans Richter – 63, 179
- Hantaï, Simon – 343
- Haring – 388
- Harold Rosenberg – 257, 262, 263, 264
- Hartung – 7, 177, 227, 269, 270, 286, 287, 288, 289, 294, 307, 313, 337, 342, 345, 387, 388, 403
- Hausmann, Raoul – 63, 66, 179
- Hein Semke – 22, 73
- Helen Frankenthaler – 334
- Helena Ameida – 179
- Henri Focillon – 387
- Henri Miller – 249
- Henri Moore – 226
- Henri Pierre – 343
- Henrique Manuel – 119, 292
- Henrique Risques Pereira – 97, 124, 125, 130, 133, 166, 171, 179, 194, 418
- Henrique Ruivo – 125
- Heraclito – 83
- Herbert Read – 216, 234, 235, 343, 345
- Herberto de Aguiar – 112
- Herberto Hélder – 100, 104, 106, 115, 125, 179
- Hermínio Monteiro – 120

- Héroid – 146, 344
- Hisamatsu – 336
- Hokusai – 342
- Homem Cristo – 61
- Hugo Ball – 63, 64, 179
- Huidobro – 78
- Huston Smith - 300
- Huysmans – 43
- Inácio Matsinhe – 125
- Ingres – 387
- Irene Lisboa – 115
- Irving Sandler – 20, 22, 24, 25, 26, 148, 258, 261, 262, 263, 265, 266, 274, 275, 280, 282, 283, 285, 339, 443
- Isabel Meyrelles – 22, 106, 116, 118, 120, 122, 124, 125, 133, 146, 156, 179
- Jacqueline Lamba – 146
- Jacques Héroid – 146, 344
- Jacques Vaché – 63, 179
- Jaguer, Édouard – 116, 122, 132, 179, 192
- James Joyce – 113
- Jane Craverol – 146
- Janis Mink – 342, 370
- Jasper Johns – 64, 294
- Jean Benoît – 146
- Jean Frémon – 8, 295, 296
- Jean Depuis – 326, 356
- Jean Paulhan – 138, 343
- Jean Genet – 179
- Jean Paul Sartre – 167, 183, 194, 271, 287, 380
- Jean-Jacques Rousseau – 380
- Jean-Michel Goutier – 146
- Jindrich Styrsky – 146
- João Artur Silva – 101
- João Carlos Sobral Meireles – 132
- João d' Ávila – 190

- João Fragoso – 82
- João Gaspar Simões – 73, 75
- João Hogan – 86
- João Moniz Pereira – 83, 91, 92, 93, 95, 115, 117, 118, 123, 125, 179
- João Pedro Grabato Dias – 115
- João Pinharanda – 115, 132, 180, 363
- João Rodrigues – 99, 101, 102, 103, 104, 106, 112, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 171, 179, 254, 292, 418
- João Vieira – 8, 104, 106, 125, 179, 293, 329, 330, 331
- Joaquim Bravo – 8, 162, 178, 179, 353, 450
- Joaquim Matos Chaves – 179, 392, 431
- Joaquim Rodrigo – 8, 171, 178, 246, 388, 442, 449
- Jorge Barradas – 81, 82
- Jorge de Oliveira – 125
- Jorge de Sena – 85, 87, 91
- Jorge Martins – 281, 292, 324
- Jorge Vieira – 22, 85, 86, 116, 117, 118, 124, 125
- José Escada – 8, 100, 106, 112, 115, 118, 121, 122, 123, 125, 246, 292, 293, 416, 418
- Joseph Sima – 356
- José Leonel Rodrigues – 82, 83
- José Pierre – 145, 192
- José Régio – 73, 75, 76
- José Sebag – 112, 125, 179
- José-Augusto França – 9, 56, 60, 73, 75, 79, 91, 92, 96, 97, 99, 109, 110, 116, 124, 125, 128, 129, 166, 169, 173, 179, 190, 193, 300, 303, 319, 322, 360, 411, 421, 432
- Joseph Beuys – 64
- Joseph Cornell – 146
- Jules Perahim – 22, 146
- Júlio Reis Pereira / Saúl Dias – 48, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 84, 86, 87, 100, 115, 116, 118, 119, 122, 124, 125, 130, 164, 165, 166, 169, 170, 179, 190, 449
- Júlio Pomar – 84, 86, 119, 179
- Julius Bissier – 177, 179, 264, 269, 313, 328, 334, 336, 346, 347, 366, 403, 433, 448
- Jung – 5, 20, 24, 167, 179, 183, 203, 211, 259, 263, 269, 345, 377, 441, 448
- Kafka – 113, 179, 216, 415

Kakabadze – 78

Kandinsky – 26, 177, 178, 179, 212, 227, 228, 229, 230, 231, 238, 246, 248, 257, 264,
265, 271, 278, 286, 297, 316, 343, 415, 424, 441, 449

Kann – 78

Kant – 39, 373

Karl Marx – 24, 55, 98, 140, 150

Kieffer – 250

Kierkegaard – 167, 183

Klimt, Gustav – 43, 50, 52, 53, 123

Kline, Franz – 225, 227, 255, 256, 265, 269, 270, 283, 284, 318, 334, 340, 342, 383, 433

Kobro – 78

Kotchar – 78

Lacan, Jacques – 147, 148, 167, 183

Lam, Wilferd – 20, 343, 449

Lao-Tseu – 271, 315

Laurens Vancrevel – 122, 132

Lauro António – 9, 179

Lautréamont – 7, 42, 63, 93, 97, 106, 116, 167, 179, 183, 271, 417, 434

Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) – 52

Léger, Fernand – 82, 236, 237, 255, 256, 267

Leonardo da Vinci – 65, 178, 212, 449

Leonor Fini – 151, 154

Leonor Praça – 115

Leopoldo de Almeida – 82

Lewin, Kurt – 378

Libor Fára – 146

Lima de Freitas – 41, 86, 115, 118, 125, 132, 179, 363, 427

Limboung – 164, 176

Lise Deharme – 146

Lizarraga (Remedios Varo) – 146

Louro de Almeida – 86

Lud – 93, 125, 179

Ludwig Zeller – 122

Luís Buñuel – 321, 416

Luís de Moura Sobral – 122, 238

Luís Fernandez – 146

Luís Pacheco – 98, 100, 101, 103, 104, 106, 112, 125, 149, 150, 169, 171, 179, 190, 194, 254

Luísa Neto Jorge – 106, 115, 125

Luquet – 199, 252, 340

Lurdes Castro – 115, 179, 292, 293

M.S. Lourenço – 120

Magritte – 7, 123, 146, 151, 179, 209, 224, 261, 268, 343

Malangatana – 22, 115, 118, 124, 125, 179

Malevitch, Kasimir – 179, 366, 367

Malhoa – 62, 111

Mallarmé – 42, 52, 131, 167, 179, 183, 330, 350

Malraux – 287, 288

Man Ray – 4, 63, 64, 66, 96, 123, 141, 145, 146, 147, 151, 154, 179

Manessier – 7

Manuel Bandeira – 166

Manuel de Castro – 106, 112, 114, 120, 179

Manuel de Lima – 101, 103, 104, 105, 106, 112, 125, 171, 174, 190, 254, 298, 324, 408

Manuel de Oliveira – 73

Manuel Filipe – 118

Manuel Grangeio Crespo – 125

Manuel Ribeiro de Pavia – 86

Marcel Duchamp – 4, 7, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 123, 140, 142, 145, 146, 178, 179, 256, 266, 308, 313, 366, 449

Marcel Janco – 63, 179

Marcel Jean – 146

Marceline Desbordes-Valmore – 131

Marcelo Caetano – 117

Margit Rowell – 251, 280

Maria Barreira – 86

Maria Helena Barreiro – 114

Maria Helena Vaz da Silva – 190

Maria Jesús Ávila – 71, 72, 73, 130

Maria João Fernandes – 9, 421, 179

Maria Keil – 86

Marinetti – 55, 56, 57, 60, 61, 68, 179, 201, 330

Mário Américo – 125

Mário Botas – 125, 157, 158, 179, 418

Mário Cesariny – 5, 6, 8, 9, 10, 39, 40, 42, 64, 69, 80, 82, 83, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 138, 144, 145, 146, 150, 153, 156, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 176, 177, 179, 183, 190, 193, 194, 207, 222, 247, 268, 269, 272, 292, 310, 312, 315, 316, 320, 338, 342, 343, 362, 364, 365, 370, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 421, 423, 426, 427, 441, 445, 447, 449

Mário de Sá Carneiro – 56, 57, 58, 61, 69, 70, 75, 115, 166, 175, 176, 179, 201, 226, 407

Mário Dionísio – 73, 82, 86, 99

Mário Henrique Leiria – 22, 89, 97, 100, 101, 102, 115, 118, 120, 122, 123, 125, 130, 166, 179, 190, 192, 343, 418, 422

Mário Viegas – 190

Martim Avillez – 115

Martins Correia – 82

Mathieu, Georges – 7, 8, 179, 227, 269, 270, 287, 288, 289, 294, 313, 328, 335, 337, 342, 345, 356, 387, 388, 433

Matisse, Henri – 18, 20, 22, 26, 49, 52, 53, 164, 198, 199, 207, 212, 257, 259, 273, 386, 388

Matsinhe – 22, 125

Matta – 102, 123, 139, 145, 146, 154, 179, 261, 274, 278, 297, 298, 339, 342, 343, 344

Maurice Henri – 146

Max Ernst – 4, 22, 26, 30, 38, 39, 48, 63, 64, 66, 100, 110, 123, 139, 141, 143, 144, 146, 177, 179, 200, 246, 255, 256, 261, 276, 338, 343, 395, 396, 449

Svanberg – 123, 145, 146, 154, 179, 343, 449

Mayakovsky – 55

Menez – 118, 418

Méret Oppenheim – 146

Michaux, Henri – 7, 122, 132, 142, 144, 177, 179, 200, 227, 252, 261, 264, 268, 269, 270, 272, 277, 287, 288, 297, 298, 299, 312, 313, 318, 326, 328, 334, 336, 337, 338,

342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 354, 356, 366, 402, 416, 426, 433, 445,
447, 448, 449

Michel Leiris – 341

Michel Tapié – 88, 287, 343

Miguel Ângelo – 35, 36, 37, 212

Miguel Torga – 75

Millares – 88, 179, 269, 270, 287, 334, 336, 433

Milner, Marion - 376

Mily Possoz – 82

Mimi Parent – 146

Miró, Juan – 7, 16, 17, 20, 21, 26, 41, 47, 48, 53, 78, 111, 123, 144, 145, 146, 164, 167,
171, 176, 177, 179, 183, 198, 199, 200, 205, 207, 212, 213, 215, 220, 227, 228,
229, 231, 232, 246, 256, 259, 261, 262, 264, 267, 268, 269, 274, 275, 276, 278,
297, 299, 307, 313, 314, 316, 317, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 346,
349, 366, 369, 370, 380, 381, 388, 403, 407, 414, 422, 424, 433, 441, 442, 446,
448, 449

Moholy-Nagy – 78

Mondrian, Piet - 26, 178, 256, 257, 258, 259, 449

Moniz Pereira – 83, 91, 92, 93, 95, 115, 117, 118, 123, 125, 179

Motherwell – 20, 113, 225, 255, 259, 260, 262, 339, 340, 341, 354, 443

Murilo Mendes – 350

Nadir Afonso – 8, 99, 178, 449

Natália Correia – 115, 131, 132, 179, 343

Nelson Di Maggio – 132

Newman – 20, 22, 23, 26, 255, 256, 386

Nicolas Calas – 83

Nicolau Saião – 120, 125

Nietzsche – 167, 183

Nikias Skapinakis – 86

Nina Negri – 78

Nissin – 78

Nora Mitrani – 91

Noronha da Costa – 117, 125

Norton de Matos – 94

- Novalis – 5, 138, 142, 179, 447
- Nuno Tavares – 86
- Octávio Paz – 179, 192
- Odilon Redon – 43, 44, 123
- Ofélia Marques – 81
- Orozco – 82, 277
- Otto Rank – 377
- Oscar Dominguez – 7, 146, 179, 297, 395
- Paalen, Wolfgang – 22, 23, 79, 146, 297, 339, 343, 344, 449
- Palolo, António – 353
- Pamela Boden – 83
- Paracelso – 169, 179, 193, 421
- Paul Éluard – 3, 84, 92, 100, 135, 147
- Paul Klee – 47, 79, 120, 169, 171, 177, 178, 179, 198, 199, 206, 212, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 264, 271, 292, 297, 307, 316, 318, 387, 403, 414, 415, 422, 424, 441, 442, 446, 449
- Paula Rego – 99, 101, 106, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 155, 171, 179, 199, 200, 418, 442
- Paulhan – 138, 343
- Paulo Ferreira – 81, 110
- Paulo Guilherme – 164, 166
- Paulo Henriques – 130, 179, 240, 243, 422
- Pedro Calafate – 36
- Pedro Morais – 292
- Pedro Oom – 22, 82, 83, 97, 100, 102, 104, 112, 114, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 130, 157, 166, 171, 179, 190, 194, 343, 418
- Peggy Guggenheim – 256
- Penck – 250
- Penélope Rosemont – 122
- Perahim – 22, 146
- Peter Fuller – 372, 373, 375, 376, 377, 378, 382, 383, 384
- Philip West – 22, 122, 179
- Philippe Soupault – 3, 63, 87, 135, 137, 179, 374
- Piaget – 253, 263

- Picabia – 4, 7, 63, 64, 65, 78, 123, 140, 146, 178, 179, 201, 409, 412, 413, 416
- Picasso – 18, 19, 20, 26, 47, 51, 146, 153, 154, 164, 169, 171, 176, 179, 199, 206, 218, 233, 235, 248, 256, 257, 258, 259, 261, 266, 267, 274, 277, 280, 292, 307, 340, 442, 446
- Pierre Francastel – 171, 291, 292, 386
- Pierre Molinier – 146
- Pierre Restany – 293, 368
- Pierre Rivas– 98
- Pignon – 82
- Platão – 302, 313, 314, 438
- Pollock, Jackson – 19, 20, 23, 24, 25, 179, 227, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 267, 269, 270, 273, 276, 277, 278, 286, 294, 307, 312, 314, 318, 335, 337, 339, 340, 342, 345, 387, 388, 389, 403, 416, 433, 441, 442, 448
- Portinari – 82, 84, 169
- Prampolini – 78
- Prinner – 78
- Rafael – 212
- Rafael (Hitlodeu) – 35
- Ralhman – 78
- Raoul Ubac – 146
- Ratton, Charles – 138, 343
- Raul Brandão – 115, 132
- Raul Carvalho – 179
- Raul Leal – 57, 100, 104, 132, 179
- Raul Perez – 6, 38, 100, 106, 110, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 125, 133, 158, 179, 418
- Rauschenberg – 64, 294
- Raymond Bayer - 373
- Reis Santos – 33
- Relógio – 124, 125
- Remedios Varo – 146
- Renée Beslon – 356
- René Bértholo – 106, 115, 117, 118, 125, 179, 246, 292, 293
- René Huyghe – 171, 291, 292
- Ressano Garcia – 83

Ribeiro de Pavia – 86

Ricardo Reis – 70, 174, 175, 179, 195, 282, 299, 300, 317, 325, 327, 328, 359, 408, 416,
433, 445

Ricarte-Dácio – 101, 114

Richard Baker – 300

Richard Martino - 309

Richter – 179, 63

Rik Lina – 22, 122

Rimbaud – 7, 179, 183, 204, 222, 271, 272, 339, 354, 362, 415, 424, 434

Riopelle – 270, 297, 344, 429

Risques Pereira – 97, 124, 125, 130, 133, 166, 171, 179, 194, 418

Rivera – 82, 277

Rocha de Sousa – 119, 180, 437

Roché – 343

Roland Penrose – 146

Rorschach – 78

Rosa Fazenda – 119

Rosa Ramalho – 102, 108

Rothko, Mark – 20, 23, 24, 25, 26, 177, 179, 255, 256, 259, 260, 264, 269, 299, 336, 368,
371, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 429, 448

Rousseau, Henri – 7, 17, 18, 47, 51, 53, 111, 123, 164, 167, 171, 176, 177, 179, 183,
198, 199, 200, 204, 205, 206, 212, 217, 246, 247, 307, 316, 380, 422, 424, 441,
442, 449

Rubens – 342

Rui Gameiro – 82

Rui Mário Gonçalves – 9, 10, 25, 52, 59, 61, 67, 73, 76, 78, 80, 83, 85, 94, 98, 99, 100,
110, 118, 119, 125, 132, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 176, 180, 183,
190, 207, 217, 219, 221, 222, 225, 228, 231, 245, 246, 255, 311, 314, 323, 334,
353, 364, 380, 386, 387, 390, 391, 423, 424, 429, 430, 433, 435, 437

Rui Pimentel – 86

Russollo – 55

S. Duval – 22

Sade / Marquês de Sade – 113, 150, 151, 152, 156, 167, 179, 183

Sá Nogueira, Rolando – 86

Saint-Paul-Roux – 140
Salazar – 59, 72, 82, 86, 89, 98, 101, 111, 112, 117, 163
Salvador Dali – 20, 38, 39, 85, 123, 139, 143, 146, 147, 148, 149, 153, 179, 246, 249,
259, 261, 268, 339, 343, 344
Sam Francis – 345
Santana Dionísio – 165
Santa-Rita – 7, 56, 60, 61, 69, 140, 179
Santo Agostinho – 36
Saura, Antoni – 88
São Tomás – 138
Sara Afonso – 48
Sartre, Jean Paul – 167, 183, 194, 271, 287, 380
Schiller – 50
Schneider – 7, 313, 335, 337
Schwitters, Kurt – 4, 63, 64, 141, 179
Sebag, José – 112, 125, 179
Sebastião Resende – 179
Segredakis – 22
Séraphine – 48, 123
Sérgio Lima – 122, 192
Seurat, Georges – 434
Severini – 55
Shiryu Morita – 179, 328, 336
Shopenhauer – 167, 183
Silva Porto – 62
Simon Hayter – 146
Siqueiros – 82, 84, 277
Sirato – 78
Sofia Taueber-Arp – 78
Solomon Guggenheim – 256
Sónia Delaunay – 78
Soulages – 7, 284, 345
Soupault, Philippe – 3, 63, 87, 135, 137, 179, 374
Soutine – 265, 266, 267

- Stamos – 25, 255
- Stefan Baciú – 120
- Stuart Davis – 236, 237, 255, 256, 258, 267, 287
- Suzuki, Daisetz Teitaro – 298, 299, 300, 305, 306, 310
- Suzuki, Shunryu – 300
- Svanberg – 123, 145, 146, 154, 179, 343, 449
- Takuan – 310
- Tamayo, Rufino – 179, 449
- Tapié, Michel – 8, 88, 287, 343
- Tatlin – 55
- Ted Joans – 122
- Teixeira de Pascoaes – 42, 111, 115, 165, 179
- Théophile Gautier – 42, 43
- Thomas More – 35
- Tinguely – 179, 293
- Tobey, Mark – 23, 179, 227, 255, 269, 270, 282, 299, 313, 328, 334, 336, 340, 342, 345, 346, 366, 433
- Tomlin – 227, 255, 269, 270, 282, 342
- Toulouse Lautrec – 165
- Tovar – 145
- Toyen – 145, 146, 343, 449
- Tristan Tzara – 63, 66, 179, 205, 315, 422, 445
- Trotsky – 90
- Turner – 39, 373, 382
- Twombly, Cy – 177, 179, 227, 255, 269, 270, 283, 335, 342, 402
- Vaché, Jacques – 63, 179
- Valentine Hugo – 146
- Vancrèvel – 122
- Van Gogh – 52, 226, 258, 266, 267, 386, 388
- Vasco da Conceição – 86
- Vespeira, Marcelino – 92, 93, 95, 96, 105, 159, 324, 449
- Victor Brauner – 22, 123, 146, 238, 249, 449
- Victor Hugo – 136, 203, 234
- Victor Palla – 118

Vieira da Silva – 7, 73, 79, 80, 99, 115, 116, 120, 122, 125, 179, 356, 374

Viktor Frankl – 377

Virgílio Martinho – 101, 106, 112, 114, 125, 162, 171, 179, 190

Vítor Pomar – 179, 318

Vítor Silva Tavares – 114, 185, 190

Vitorino Nemésio – 75

Vlamink – 18

Vostel – 64

Wilhelm Freddie – 146

Wilhelm Reich – 158, 167, 179, 229, 240, 415

William Blake – 41, 123, 366, 373

William James – 262

Winnicott, Donald Woods – 375

Wolfgang Paalen - 22, 79, 146, 297, 339, 343, 344, 449

Wols – 7, 8, 88, 113, 132, 179, 227, 252, 261, 268, 269, 270, 271, 272, 287, 288, 298,
313, 328, 337, 342, 343, 344, 426, 429, 447

Yves Klein – 177, 179, 264, 269, 278, 279, 293, 299, 316, 334, 335, 336, 356, 366, 367,
368, 369, 382, 443, 448

Yves Tanguy – 7, 20, 94, 111, 123, 143, 144, 146, 147, 177, 178, 179, 183, 207, 221, 222, 223,
224, 225, 247, 249, 299, 379, 382, 343, 406, 407, 408, 416, 424, 437, 441, 444

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABRAMS, M. H - *The mirror and the lamp: romantic theory and critical tradition*. New York: Oxford Univ. Press, 1953
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Fernando Lemos*. Lisboa: Caminho, 2005
- ALMADA NEGREIROS, José de – *Obras completas*. Vol. IV: *Contos e novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989. Biblioteca de Autores Portugueses
- ALMADA NEGREIROS, José de – *Ver*. Lisboa: Arcádia, 1982
- ALMADA NEGREIROS, José de – Vol. V: *Ensaio I*. Lisboa: Estampa, 1971
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Mário Cesariny*. Lisboa: Caminho / Edimpresa, 2005
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993
- AREAL, António – *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. Lisboa: Edição de autor, 1970
- ARGAN, Giulio Carlo. – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, Companhia das Letras, 1993
- ARNASON, H.H. – *A History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1985
- ARNHEIM, Rudolf – *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973
- ARNHEIM, Rudolf – *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- ARNHEIM, Rudolf – *La pensée visuelle*. Paris: Flammarion, 1969
- ARNOLD, Paul – *O Zen e a Tradição Japonesa*. Lisboa: Ulisseia, 1973
- ARONEANU, Pierre – *Le Maître de Signes*. Paris: Editions Alternatives, 1996 (ISBN 286738-263-7)
- ARTAUD, Antonin – *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1978
- BACELAR, Jorge – *A Letra: Comunicação e Expressão*. Estudos em Comunicação. Covilhã: Universidade da Beira interior, 1998 (ISBN – 972-9209-66-9)
- BACHELARD, Gaston – *A Psicanálise do Fogo*. Lisboa : Estúdios Cor, 1972
- BACHELARD, Gaston – *L'Air et les songes* (ensaio sobre a imaginação do movimento). Paris: Livraria José Corti, 1987. ISBN 2-7143-0194-0
- BACHELARD, Gaston – *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974

- BARTHES, Roland — *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1984
- BARTHES, Roland — *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1981
- BATTCKOCK, Gregory — *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975
- BAUDELAIRE, Charles — *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1976
- BAUDELAIRE, Charles — *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995
- BAUDELAIRE, Charles — *Baudelaire, As Flores do Mal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998 (1992, 1993, 1996). Edição bilingue; tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. (ISBN 972-37-0305-X)
- BAUDELAIRE, Charles — *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Nova Vega Lda, 2006
- BAYER, Raymond — *História da Estética*. Lisboa: Editora Estampa, 1995 (ISBN 9723309106)
- BÉDOUIN, JEAN-LOUIS — *André Breton — Poètes d’ Aujourd’ hui*. Paris, Editions Pierre Seghers, 1950
- BISCHOFF, Ulrich — *Max Ernst: 1891-1976*. Köln / Lisboa: Benedikt Taschen, 1993
- BISSIER, Julius — *Obras 1934-1965: pinturas, aquarelas, têmperas*. Ascona: Fundació Bancaixa, 1965
- BRADLEY, Fiona — *Surrealismo / Movimentos de Arte Contemporânea*. Lisboa; Editorial Presença
- BRETON, André — *Entrevistas* (Conversas de André Breton com André Parinau transmitidas entre Março e Junho de 1952 em 16 emissões da Radiodifusão Francesa. Prefácio e tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Salamandra, 1994
- BRETON, André - *Le Surréalisme et la Peinture*. (Ed : 1928, 1965, 1979). Paris: Gallimard. (A.D.A.G.P. e S.P.A.D.E.M.), 1979
- BRETON, André — *Les Manifestes du Surréalisme suivis de Prolégomènes a un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non; du Surréalisme en ses Œuvres Vives et d’Éphémérides Surréalistes*. Paris: Le Sagittaire, 1955
- BRETON, André — *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Morais Editores, 1969. Tradução de Pedro Tamen. (título original *Manifestes du Surréalisme*. Paris: J.-J Pauvert éditeur, 1962)
- BRETON, André — *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928
- BRIEN, James F.O’ — *Design by accident*. New York: Dover Publications, Inc., 1968
- BRITT, David, *Modern Art, Impressionismo to Post Modernism*. Bóston, Toronto, Londres: Little, Brown & Company, 1989
- BROUTIN, Gerard-Philippe / CURTAY, Jean-Paul / POYET, François — *Letrisme et hiper graphie*. Paris: Éditions Georges Fall, 1971
- BUCCI, Mario — *Joan Miró: o grande pintor que reencontrou na realidade o sentido mágico e religioso de uma intacta infância do mundo*. Barcelona: Edições Nauta, S.A., 1970

- CABANNE, Pierre – *André Masson*. Paris: Galerie Patrice Trigano (sem data)
- CABANNE, Pierre – *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987
- CAEIRO, Alberto – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- CALAFATE, PEDRO, *Auto-retrato de Francisco de Holanda em De Aetatibus Mundi Imagines*. (www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia/ren5.html)
- CALAMBRESE, Omar — *A linguagem da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996
- CALVET Carlos, *60 anos de pintura*. Lisboa: ACD Editores, 2003
- CAMPOS, Álvaro de – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- CAMPOS, Álvaro de – *Poesias de Álvaro de Campos*. Obras Completas de Fernando Pessoa. Lisboa: Edições Ática, 1980
- CARCHIA, Gianni (Dir.) / D' ÂNGELO, Paolo – “Dicionário de Estética”. Lisboa: Edições 70 Lda., 2003
- CARDINAL, Roger / SHORT, Robert Stuart - *Surrealism, permanent revelation*. New York: Studio Vista / Dutton Pictureback, General editor David Herbert (1970, 1973). [ISBN 0 289.79710.1 (hardbound); ISBN 0 289.79709.8 (paperback)]
- CARNEIRO, Mário de Sá – *A confissão de Lúcio*. Obras completas de Mário de Sá Carneiro. Lisboa: Ática, 1945
- CARNEIRO, Mário de Sá – *Cartas a Fernando Pessoa*. Obras completas. Lisboa: Ática, 1958
- CARNEIRO, Mário de Sá – *Céu em fogo*. Novelas. Obras completas. Lisboa: Ática, 1956
- CARNEIRO, Mário de Sá – *Poesias de Mário de Sá Carneiro*. Obras Completas. Lisboa: Ática, 1998
- CARNEIRO, Mário de Sá – *Poesias*, (Obras Completas de Mário de Sá Carneiro). Estudo crítico de João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, 1998. (ISBN 972-617-007-9)
- CASTRO, Ernesto de Melo e – *Antologia Efêmera: Poesias 1950-2000*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000
- CASTRO, Ernesto de Melo e – *Experiência de Liberdade*. Antologia do suplemento literário do Diário de Notícias (Maio a Nov., 1975). Lisboa: Diábril, 1976
- CAWS, MARY ANN – *Surrealism*. Londres: Phaidon Press Limited, 2004 (London N1 9PA; New York NY 10014) [ISBN 0714842591]
- CESARINY, MÁRIO – organização e autoria parcial da Antologia Surrealista do “Cadáver Esquisito”. Lisboa: Guimarães Editores, 1961
- CESARINY, Mário – *Surrealismo / Abjeccionismo*. Lisboa: Minotauro, 1963
- CESARINY, Mário – *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966
- CESARINY, Mário – *Três Poetas do Surrealismo*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981

- CESARINY, Mário – *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984
- CESARINY, Mário – *João Rodrigues (1937-1967)*. Lisboa: Salamandra, 1994
- CESARINY, Mário – *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: p&r – perspectivas & realidades, 1997
- CESARINY, Mário – *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005
- CHAPLIN, J. P. — *Dicionário de Psicologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981
- CHAZAU, Pierre – *A. Gaudí / F. Cheval (1879-1926)*. Valence: Mandala Éditions, 2003
- CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT Alain – *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema Lda, 1994
- CHICÓ, Sílvia – “Antes e Após o 25 de Abril de 1974”. In *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999
- COGNAT, Raymond – *La vie ardente de Paul Gauguin*. Paris: Gazette des beaux-arts (sem data)
- COLLINS, Judith / WELCHMAN, John / ANFAM, David A. – *Les peintres contemporains et leur technique*. Paris: Sylvie Messinger Editrice, 1983 (ISBN: 2-86583-041-1)
- CORREIA, Natália – *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Estudos e Documentos. Série “Antologias”. Lisboa: Publicações Europa-América Lda, 1973
- COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e Revolução: 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, pp. 22, 23) [ISBN 972-24-1316-3]
- COUTO, José Gerardo – *André Breton*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1984
- CRISPOLTI, Enrico – *Futurismo*. Milão: Mazzotta, 2001
- CUADRADO, Perfecto E. – *A Única Real Tradição Viva*. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998
- CUADRADO, Perfecto E. – Separata. “Arquivos do Centro Cultural Português”. Notas sobre a Poesia Surrealista Portuguesa, Vol. XXXI. Lisboa / Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992
- CUADRADO, Perfecto E. – *You are Wellcome to Elsinore*. Santiago de Compostela: Editora Laiovento, 1996
- CUVILLIER, Armand – *Vocabulário de Filosofia*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973
- DAÏSHI, Yoka – *O Canto do Satori imediato. O texto sagrado essencial do Zen*. Tradução e comentários do Mestre Taïsen Deshimaru Roshì. São Paulo: Editora Pensamento, 1995
- DALI, SALVDOR – *Como me tornei Dali - as confissões inconfessáveis de Salvador Dali* apresentadas por André Parinaud. Tradução de Franco de Sousa. Lisboa: Editorial Futura, 1975 (Opera Mundi, 1973; Editorial Futura, 1974)
- DELACROIX, Henri — *Psicologia del Arte*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951

- DEPOUILLY, Jacques – *Enfants et Primitifs*. Col. “Técnicas da Educação Artística”. Paris: Delachaux-Niestle, 1964
- DEPUIS 45, *L’ Art de notre temps* – (Vol. I). Bruxelas: La Connaissance S.A. Bruxelas, 1969
- DEXEUS, Victòria Combalia – *Tàpies*. Barcelona: Edicions Polígrafa, S.A., 1984
- DICIONÁRIO da Pintura Universal. “Pintura Portuguesa”. Dir. Mário Tavares Chicó; José-Augusto França; Armando Vieira Santos. (3 vols). Lisboa: Estúdios Cor, 1973
- DICIONÁRIO Temático Larousse / Psicologia – Porto Alto: Temas e Debates Lda. e Larousse / VUEF, 2007 (ISBN 978-972-759-951-6 [obra completa]; ISBN 978-972-759-943-1)
- DICTIONNAIRE *Général du Surréalisme et de ses environs* – Fribourg: Office du Livre, 1982
- DIEHL, Gaston – *Max Ernst*. Paris: Flammarion (sem data)
- D’ OLLANDA, FRANCISCO – *De Aetatibus Mundi Imagines. Livro das Idades*. Lisboa: Edição fac-similada, com estudo de Jorge Segurado, 1983 (Madrid, 1978). Publicação sob os auspícios do Comissariado para a 17ª Exposição Europeia de Arte Ciência Cultura e Concelho da Europa. Patrocínio do Banco Totta & Açores.
- DORFLES, Gillo — *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988
- DOTREMONT – *J’Écris pour voir*. Les Cahiers Dessinés (introdução de Dominique Radrizzani e texto de Pierre Alechinsky). Paris: Buchet Chastel, 2004
- DUBUFFET, Jean – *Cultura Asfixiante*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971
- DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido*. (Entrevistas com Pierre Cabanne). Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- DÜCHTING, Hajo - *Kandinsky*. Colónia: Benedikt Taschen, 2000 (ISBN 3-8228-6131-6)
- DURAND, Gilbert — *A imaginação simbólica*. Lisboa: Arcádia, 1979
- DUROZOI, Gérard – *Histoire du mouvement Surréaliste*. Paris: Hazan, 1997
- DUROZOI, Gérard – *Regarder L’art du XX ème siècle*, 100 chefs-d’ œuvre. Paris : Éditions Hazan, 1998 (ISBN 2 85025 643 9)
- ECO, Umberto — *O Signo*. Lisboa: Presença, 1978
- EGGER, Anne - *Le Surréalisme, la révolution du regard*. Paris: Éditions Scala (ISBN 2-86656-282-8), 2002
- EHRENZWEIG, Anton – *A Ordem Oculta da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969
- ENCYCLOPÉDIE DE L’ EXPRESSIONISME - Paris: Edições Somogy, 1978
- ERNST, Max – *Le Musée de L’ Homme, suivi de la Pêche au Soleil Levant*. New York, Paris, Genève: Galeria Alexandre Iolas
- EXNER, Jr. John — *Manual de interpretacion del Rorschach: para el sistema comprehensivo*. Madrid: Ed. Psimatica, 1998

- FÉMINIMASCULIN / *Le sex de l'art* - Paris: Gallimard / Electa, Centro Jorge Pompidou, 1995
- FERRIER, Jean-Louis – *Les Primitifs du XXème Siècle: Art Brut et Art Des Malades Mentaux*. Paris: Éditions Pierre Terrail, 1997
- FOCILLON, Henri — *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988
- FOUCAULT, Michel — *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1998
- FRAISSE, Paul / PIAGET, Jean – *Tratado de Psicologia Experimental*. Rio de Janeiro: Editora Forense (1968,1972)
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX / 1911-1961*. (ed. 1974,1985, 1991). Lisboa: Bertrand, 1991
- FRANÇA, José-Augusto – *Almada Negreiros o português sem mestre*. Lisboa: Estúdios Côr, 1974
- FRANÇA, José-Augusto – *Amadeo e Almada*. (1ª ed. 1983; 2ª ed. 1986). Lisboa: Bertrand, 1983
- FREEDBERG, David — *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992
- FRÉMON, Jean – *Degottex*. Paris: Éditions du Regard. Galerie de France, 1986
- FREUD, Sigmund – *L'Interprétation des Rêves*. Paris: PUF, 1999
- FREUD, Sigmund — *Textos Essenciais da Psicanálise*. (Vol. I) Biblioteca Universitária. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989
- FREUD, Sigmund — *Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994
- FREUD, Sigmund — *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Círculo de Leitores, col. Pensadores do Século XX (sem data)
- FROMM, Erich / MARTINO, Richard de – *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1960
- FULLER, Peter – *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983
- FUN, Cheng Wing & COLLET, Hervé - *Carrément Zen. Textes et poèmes recuillis et traduits* Calligraphie de CHENG Wing fun. Millemont: Editions Moundarren, 1997
- GARCIA, Ana Crespo – *El Zen en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Edições Mandala, 1997
- GENET, Jean – *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999
- GIMINEZ, José – *A vida como acaso*. Lisboa: Edições Vega, 1997
- GOMBRICH, E. H. — *El Sentido del Orden*. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Madrid: Editorial Debate, 1999
- GOMBRICH, H. E. — *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- GONÇALVES, Rui Mário – “1926-1958 / Ascensão e consolidação do Estado Novo à ordem económica e social entre o desenvolvimento e a estagnação. Controlo

- ideológico e resistência cultural sob a égide dos valores conservadores”. In *Portugal Contemporâneo*, (4º Vol.) Direcção António Reis. Lisboa: Publicações Alfa, 1990
- GONÇALVES, Rui Mário – “Anos 50: Realismos e Abstraccionismos”. In *Panorama Arte Portuguesa no Século XX* (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999
- GONÇALVES, Rui Mário – *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal, 1974 /1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985
- GONÇALVES, Rui Mário – *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986
- GONÇALVES, Rui Mário – *António Dacosta*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Colecção Arte e artistas, 1984
- GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. (ed: 1980, 1983, 1991). Lisboa: Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991
- GONÇALVES, Rui Mário – “Pioneiros da Modernidade”, (in *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986 (vol. 12)
- GONÇALVES, Rui Mário – “De 1945 à actualidade” (in *História da Arte em Portugal* Lisboa: Publicações Alfa, 1986 (Vol. 13)
- GONÇALVES, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998
- GOODING, Mel – *Arte Abstracta / movimentos de arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2002
- GOURHAM-Leroi – *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70, Lda., 1985 (Paris: Albin Michel, 1964)
- GUIMARÃES, Fernando – *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras, 2003
- HAMILYN, Paul / BUSSAGLI, Mario – *Chinese Painting*. Londres: Yendall & Co. Ltd, 1969
- HARTUNG, Hans - Paris: Le Musée de poche, Editions Georges Fall, 1961
- HATHERLY, Ana / CASTRO, E. M. de Melo e – *PO-EX textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1982
- HAUSER, Arnold — *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença, 1988
- HEIDEGGER, Martin — *A origem da obra de arte*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea Lisboa: Edições 70, 1992
- HERNANDEZ, Domingo Luis – *Surrealismo Siglo 21*. Tenerife: Litografia Romero, 2006
- HERRIEL, Eugen – *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Avim, 1997
- HESS, BARBARA – *Expressionismo Abstracto*. Köln / Lisboa: Benedikt Taschen, 2005
- HESS, Walter – *Documentos Para a Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Edição Livros do Brasil (sem data)

HISTORIA ILUSTRADA DAS GRANDES LITERATURAS – Literatura portuguesa VIII (2º Volume). Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1973

HOFSTÄTTER, Hans H. – *Arte Moderna: Pintura, Desenho e Gravura*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984

HOLANDA, Francisco de – *Da Fábrica Que Falece À Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984

HOLANDA, Francisco de – *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte. Edição patrocinada pelo Instituto Português do Livro, 1984

HUYGHE, René — *Os Poderes da Imagem*. Lisboa: Bertrand, 1965

JACOB, Baaal-Teshuva – *Rothko*. Köln / Lisboa: Benedikt Taschen, 2003

JANOVER, Louis – *Le Surréalisme de jadis à naguère*. Paris: Paris Méditerranée, 2002 (ISBN: 2-84272-135-7)

JOUFFROY, Alain – *Henri Michaux*. Paris: Le Musée de Poche, 1961

KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: D. Quixote, 1987

KENDLER, H. Howard — *Introdução à Psicologia* (2 vols.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

KEROUAC, Jack – *Os Vagabundos da verdade*. Lisboa: Editorial Minerva, 1984

KLLE, Paul – *Escritos Sobre Arte*. Lisboa: Edições Cotovia Lda, 2001 (ISBN 972-795-025-6)

KRAUSS, Rosalind – *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Éditions Macula, 1993

KUNTZE-H., Hetl – *Histoire Générale de la peinture VI- extreme-orient*. Paris: Flammarion, 1968

LAPLANCHE, Jean / PONTALIS, J. B. — *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Presença, 1990

LARKIN, DAVID - *Innocent Art*. London: Pan Books Limited, 1974 (ISBN 0 330 24217 2)

LAURENDEAU, Claude – *Os Livros Ilustrados dos Surrealistas Portugueses: António Pedro, Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria e Eurico Gonçalves*. Dissertação de mestrado à Universidade de Montréal, Canadá: 1986

LE GOFF, Jacques – *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985

LIMA, Manuel de – *Um homem de barbas e outros contos*. Obras de Manuel de Lima Prefácio de Almada Negreiros. (2ª edição). Lisboa: Editorial Estampa, 1973

LISBOA, António Maria – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 (ISBN 972-37-0175-8)

LOPES, Teresa Rita – *Fernando Pessoa, A Hora do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

LOPES, Teresa Rita – *Pessoa por Conhecer* (2 vols.). Lisboa: Editorial Estampa, 1990

MALEVICH-1878-1935 – *Grandes Pintores do Século XX*. Madrid: Globus, 1995

- MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987
- MARTINS, Fernando Cabral – *Fernando Pessoa / Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997
- MARTINS, Fernando Cabral – *O Modernismo em Mário de Sá Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994
- MASSON, André – *Le Plaisir de Peindre*. Nice: La Diane Française, 1950
- MASSON, André – *Vagabond du Surréalisme*. Paris: Editions Saint-Germain-des-Prés, 1975
- MATHIEU – « Obras 1944/1968 » – Milão : Gruppo Editoriale Fabbri S.p. A., Milão. Paris : Celiv, 1989
- MATHIEU, Georges – *L'Abstraction Prophétique*. Paris: Idées / Gallimard, 1984 (ISBN 2-07-035475-X.)
- MELO, Jorge Silva / MEDALHA, David / FERNANDES, João – *António Sena, pintura, desenho 1964-2003*. Porto : Edições Asa / Fundação Serralves, Museu de Arte Contemporânea, 2003
- MELO, João Cabral de – *Joan Miró*. Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação (sem data, 1954 ?)
- McEwen, John – *Paula Rego*. Londres: Phaidon, 2002
- MERLEAU-PONTY, Maurice — *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- MICHAUX, Henri – *Emergences-Résurgences*. Genève: Editions d' Art Albert Skira, 1972
- MICHAUX, Henri – *O Infinito Turbulento*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977
- MICHAUX, Henri – *Antologia / Poesia*. Lisboa: Relógio D' Água Editores (Agosto), 1999
- MINK, Janis-Miró – Köln / Lisboa: Taschen, 2001
- MODERN ART – *Impressionism to Post- Modernism*. Londres: Thames & Hudson, 1989
- MONNIN, Françoise – *L'Art Brut*. Paris: Éditions Scala, 2001
- MORAES, Eliane Robert – *Lições de Sade. Ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Ed.Illuminuras, 2006
- MOTHERWELL – *Grandes Pintores do Século XX (1915-1991)*. Barcelona: Globus, 1996
- NADEAU, Maurice – *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985
- NATKIN, Robert – *Subject Matter and Abstraction in Exile*. St Albans: The Claridge Press, 1993
- NÉRET, GILLES – *Dali*. Colónia: Taschen, 2006 (ISBN-13:978-3-8228-6133-2 / ISBN-10:3-8228-6133-2)

- NÉRET, GILLES / MUTHESIUS, ANGELIKA / RIEMSCHEIDER, BURKHARD - *Arte Erótica*. Colónia: Taschen (ISBN 3-8228-0509-2)
- O GRANDE LIVRO DOS PORTUGUESES” – Textos redigidos ou realaborados por Manuel Alves de Oliveira. Lisboa: Ciclo de Leitores, 1991
- O LIVRO DA ARTE – São Paulo: Martins Fontes, 1999
- OS MELHORES CONTOS ZEN – Lisboa: Editorial Teorema, 2002
- OS GRANDES MESTRES DA ARTE – Porto/Lisboa: Edição e Distribuição Lda. Sob chancela de Livros & Livros, 1994
- OSTROWER, Fayga – *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro : Editora Campus, 1990
- PANOFSKY, Erwin – *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993
- PARTSCH, Susanna - *Klee*. Colónia: Benedikt Taschen, 1993 (ISBN 3-8228-0498-3)
- PASCALE Le Thorel-Daviot - *Dictionnaire des Artistes Contemporains*. Paris : Larousse, 2004
- PAZ, Octávio – *Sor Juana Ines de la Cruz. Las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992
- PELLEGRINI, Aldo – *Surrealismo e Novo Mundo*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal, 1999
- PELLICER, A. Cirici – *El Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ómega, S.A, 1949
- PENROSE, Roland – *Miró*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972
- PERNES, Fernando (Coord.) – *Panorama Arte portuguesa no Século XX*. Porto: Campo das Letras / Fundação de Serralves 1999
- PERNES, Fernando / VILLEL-Manuel J. Borja / FUCHS, Rudi / KUSPIT, Donald / RAILLARD, Georges / TÀPIES, Antoni – *Tàpies Celebració de la Mel*. Porto: Fundação de Serralves / Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian
- PESSOA, Fernando – *Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982
- PETITS MAÎTRES DE LA FOLIE – Lausanne. Paris: La Guilde du Livre, et Éditions Claire Fontaine 1961
- PICON, Gaëtan - *Le Surréalisme 1919-1939*. Genève: Editions d' Art Albert Skira (ISBN 2-605-0021-4), 1983
- PONENTE, Nello – *Peinture Moderne / Tendances Contemporaines*. Paris: Editions d' Art Albert Skira, 1960
- PUNYET MIRÓ, Joan – *El Taller de Miró*. Espanha: Editor: A. Asppan, S.L., 2003
- QUEIROZ, Francisco – *Introdução à Psicologia da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 1999
- RAILLARD, Georges – *Miró: Ceci est la Couleur de mes Rêves*. Paris: Éditions du Seuil, 1977

- RANDON, Michel – *L' Art Visionnaire*. Paris: Éditions Fernand Nathan, 1979
- READ, Herbert – *A Filosofia da Arte Moderna*. Lisboa: Ulisseia, 1952
- READ, Herbert – *História da Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1980
- READ, Herbert - *Imagem e Ideia*. A Função da Arte no Desenvolvimento da Consciência Humana. México: Breviários, Fundo de Cultura Económica, 1957
- READ, Herbert – *O Significado da Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1969
- READ, Herbert (Org.) / STANGOS, Nikos (Rev.) – “Dicionário da Arte e dos Artistas”. Lisboa: Edições 70, 1989
- RESTANY, Pierre – *Espaces Imaginaires*. Paris : Editions H. Kamer, 1957
- RESTANY, Pierre - *Yves Klein*. Le feu au coeur du vide. Paris: La Différence, 1990
- RIMBAUD, Arthur - *Poésies*. Paris: Booking International (ISBN 287714-132-2), 1993
- RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações / Uma Cerveja no Inferno*. (Tradução de Mário Cesariny). Lisboa : Assírio e Alvim, 1999
- RODRIGUES, ANTÓNIO – *Álvaro Lapa : Voz das Pedras*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2006 (ISBN 978-972-37-1170-4)
- ROCHA, Clara – *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*. Lisboa: Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985
- ROSA, António Ramos – *Estou Vivo e Escrevo Sol*. Lisboa: Ulisseia, 1966
- ROWELL, Margit – *La Peinture Le Geste L'Action*. Paris: Éditions Klincksieck, 1972
- SANDLER, Irving – *Le Triomphe de l' Art Americain / l'expressionisme abstrait*, Volume 1. Paris: Éditions Carré, 1990
- SARTRE, Jean-Paul. Visages prÈcÈdÈ de Portraits Officiels. Avec 4 pointes-sÈches de WOLS. Paris: Pierre Seghers, 1948
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – (Coord. Bernardo Pinto de Almeida). Textos de Bernardo Pinto de Almeida, Mário Cesariny e uma antologia de vários autores. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda, 2000
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – *Local onde o Mar Naufragou*. Lisboa: Edições Prates. Coleção A Arte e o Livro, 2001
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – *Obra Poética*. Vol. I. Famalicão: Edições Quasi, 2002
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – *Obra Poética*. Vol. II. Famalicão: Edições Quasi, 2003
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – *Obra Poética*. Vol. III. Famalicão: Edições Quasi, 2004
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro – *Viagem sem Regresso*. Poesia e Pinturas de Cruzeiro Seixas. Lisboa: Tiragem, 2001
- SILVA, Raquel Henriques da – “O Desejo da Expressão, Crítica e Ultrapassagem do Modernismo” / *Panorama Arte Portuguesa no Século XX* (coord. Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras / Fundação Serralves, 1999

- SOBRAL, Luís de Moura – *Surrealismo Periférico*. Montréal: Biblioteca Nacional do Québec / Canadá, 1984
- STERN, Arno - *Antonin et la mémoire organique*. Paris: Delachaux et Niestle. Editions Polyglottes, 1978
- SULLIVAN, Michael – *Introdução à Arte Chinesa*. Paris : Le Livre de Poche, 1961
- SUSUKI, Daisetz Teitaro – *Introdução ao Zen-Budismo*. (Prefácio de C.G. Jung). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1971
- SUSUKI, Daisetz Teitaro – *Zen Budismo e Psicanálise*. São Paulo: Editora Cultrix, 1960
- SUSUKI, Shunryu – *Mente Zen, Mente de Principiante* (ed.:1970, 1994). São Paulo: Ed. Trudy Dixon / Editora Palas Athena, 1994
- SWEENEY, James Johnson – *Miró*. Barcelona: Edições Polígrafa, S.A. Barcelona. Publicações Europa-América (sem data)
- TÀPIES, Antoni – *A Prática da Arte*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2003
- TAVARES, Cristina de Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História e de Arte*. Edição: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006 [ISBN: 989-20-0339-X / 978-989-0339-9]
- THÉVOZ, Michel – *L'Art Brut*. Genève: Edições Albert Skira, 1975
- THOMPSON, Kay Morrissey – *The Art and technique Sumi-e Japanese ink-painting: as taught by Ukai Uchiyama*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 2002
- TRIAS, Eugénio – *O Belo e o Sinistro*. Porto: Porto Editora, Colecção Caleidoscópio, 2001 (ISBN 972-754-219-0)
- TUCHMAN, Maurice / ELIEL Carol S. – *Visiones Paralelas: artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, 1993
- TUPITSYN, Margarita – *Malevich e o cinema*. Lisboa: Yale University Press New Haven and London / Fundação Centro Cultural de Belém, 2003 (ISBN: 972-8176-72-4)
- ULLÁN, José-Miguel – *Tàpies ostinato*. (Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 2000 (ISBN 84-88547-38-2)
- VERDIER, Fabienne – *L'Unique Trait de Pinceau / Calligraphie, peinture et pensée chinoise*. Paris: Albin Michel, 2004
- WALDBERG, Patrick – *Dada / la Fonction de Refus*. Paris: Les Essais, Éditions de la Différence, 1999
- WALTER, Ingo F. / METZGER Rainer – *Marc Chagall 1887-1985 – Poesia em Quadros* Lisboa: Taschen, 1991
- WATTS, Alan W. – *Le Bouddhisme Zen*. Paris : petite Bibliothèque Payot, 1969
- WATTS, Alan W. – *O Budismo Zen*. Lisboa : Editorial Presença, 1975
- WATTS, Alan W. – *O Espírito do Zen*. São Paulo : Cultrix, 1995
- WEITEMEIER, Hannah – *Klein*. Colónia: Taschen, 2001 (ISBN 3 – 8228- 1181 – 5)
- ZERBST, Rainer – *Antoni Gaudí*. Colónia: Taschen, 1993 (ISBN 3-8228-0489-4 P)

Catálogos / exposições (por ordem cronológica)

FRANZ KLINE – Paris: Museu de Arte Moderna (Julho-Setembro), 1964

HENRI MICHAUX – Paris: Museu de Arte Moderna / Ministério dos Assuntos Culturais (12-02 / 04-04), 1965

DEGOTTEX - «*Horspheres*». Paris: galeria Jean Fournier et Cie (15-11 / 31-12), 1967

DEGOTTEX – «*Horspaces*». Paris: Museu de Arte Moderna (12-05 / 6-06), 1970

MILLARES – «*Antropofaunas*», «*Neanderthalios*» et *Autres Oeuvres Recentes de 1966 à 1970*. Paris: Museu de Arte Moderna, 1971

10 ARTISTAS da Galeria de São Mamede: Areal, Cargaleiro, Carlos Calvet, Cesariny, Charters d' Almeida, Cruzeiro Seixas, Eurico, Jorge Vieira, Júlio e Paula Rego). Lisboa: galeria de São Mamede (Maio), 1972

PAUL KLEE /1879-1940 – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Serviços de Belas-Artes, Exposições e Museografia (Out. /Nov.), 1972

ANTÓNIO AREAL – *12 Pinturas: variações sobre um tema de Fuseli*. Prefácio de Lima de Freitas. Lisboa: galeria de São Mamede (Maio), 1973

COBRA: ALECHINSKY, APPEL, JORN – Lisboa: galeria de São Mamede (Junho), 1973

JÚLIO / *50 Anos de Desenho* – Lisboa: galeria de São Mamede, 1973

HENRI MICHAUX – *Pintura*. Exposição prefaciada por Eurico Gonçalves. Lisboa: galeria S. Mamede, 1973

ANA HATHERLY – Lisboa: galeria Judite da Cruz (8-28 Jan.), 1974

JOÃO RODRIGUES / 1937-1967 – Exposição retrospectiva comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975

PIONEIROS DO MODERNISMO – Lisboa: A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte) / S.N.B.A. (Sociedade Nacional de Belas-Artes), 1976

O EROTISMO NA ARTE MODERNA PORTUGUESA – *Exposição* comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves. Estoril: galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes / Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977

I EXPOSIÇÃO “PHASES” EM PORTUGAL *nos 50 anos do Poeta António Maria Lisboa* – *Exposição* comissariada por Edouard Jaguer e Cruzeiro Seixas. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol / Porto: galeria Alvarez 2 / Castelo Branco: Museu Francisco Tavares Proença Júnior / Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro, 1978

JACKSON POLLOCK – Nova Iorque: Museu Nacional de Arte Moderna / Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (10-08 / 16 -09), 1979

JÚLIO – Exposição retrospectiva. Vila do Conde: Câmara Municipal / Porto: Centro de Arte Contemporânea / Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Dez /Jan. /Fev. /Março), 1980

- JOSÉ ESCADA – Textos de António Alçada Baptista e Fernando de Azevedo. Lisboa: S.N.B.A. (Sociedade Nacional de Belas-Artes) / S.E.C. (Secretaria de Estado da Cultura) / Direcção Geral da Acção Cultural, 1980
- JÚLIO – *Épocas Expressionista e Surrealista e Primeiros Desenhos da Série “Poeta”, década de 20 e 30*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, (Maio), 1982
- HENRI MICHAUX – *Oeuvres Recentes, 1980-1982* (18 Maio-31 Julho), 1982. Paris VI: Le Point Cardinal (354 32-08)
- LE SURREALISME PORTUGAIS – Exposição comissariada e prefaciada por Luís de Moura Sobral. Montreal: galeria UQAM (16-9 / 9-10, 83). Montreal 1984
- JÚLIO – *Um longo percurso poético*. Porto: Árvore (Junho), 1984
- ÉVORA E O ALENTEJO NA OBRA DE JÚLIO – Évora: Museu de Évora (Junho-Julho), 1984
- EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL SURREALISMO E PINTURA FANTÁSTICA – Participação do “Movimento Phases”. Exposição comissariada por Mário Cesariny e Carlos Martins. Lisboa: Teatro Ibérico (Dez.), 1984
- JULIUS BISSIER – Exposição organizada pelo Instituto Alemão de Lisboa e pela Fundação Calouste Gulbenkian (Fevereiro /Março), 1985
- A GAVETA DO ARTISTA – Exposição colectiva, comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves. (Obras inéditas de Gonçalo Duarte, Luís Dourdil, Álvaro Lapa, Maria José Aguiar, Maria Gabriel e Mário Américo, entre outros). Lisboa: SNBA 1986
- LE XXÈME AU PORTUGAL – Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Tapisserie. Bruxelas: Centro Albert Borschette (28-04 / 29-06), 1986
- III EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS – Lisboa: Fundação Caloste Gulbenkian, 30º aniversário (20-07 /31-08), 1986
- MAX ERNST – *Livros e Obra Gráfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Instituto Alemão (Fev.), 1987
- O SURREALISMO OU A LINGUAGEM DO DESEJO – *Exposição* comissariada e prefaciada pelo poeta e crítico de arte francês José Pierre, a convite de Cruzeiro Seixas. Vila Moura, Algarve: galeria d’ Arte de Vila Moura (4-07 / 02-08), 1987
- ALECHINSKY – *Pinturas / Gravuras*. Porto: galeria Fluxus (13-05 / 13-06), 1989
- CRUZEIRO SEIXAS – Lisboa: Soctip Editora, 1989
- OS MIRÓS DE MIRÓ – Exposição comissariada por Fernando Pernes. Porto: Fundação de Serralves, 1990
- EDUARDO LUIZ – Lisboa: Centro de Arte Moderna e Serviço de Exposições e Museografia / FCG (Julho), 1990
- TÀPIES – *Celebração do Mel*. Porto: Fundação Serralves (14-10 /-24-11, 91) / Lisboa: CAM-FCG (19-12-91 / 26-01-92)
- JOAN MIRÓ – Fundação Joan Miró / Guidebook. Barcelona: Skira, Ed. Rose Marie Malet, 1992

- ARTE PORTUGUESA 1992 – Prefácio de Rui Mário Gonçalves. Osnabrück: Kunsthalle, Dominikanerkirche Aberndgalerie Kulturgestchichtiches Museum Akzisehaus (14-06 / 23-08), 1992
- ARTE PORTUGUESA NOS ANOS 50 – Câmara Municipal de Beja / Fundação Calouste Gulbenkian; Biblioteca Municipal de Beja (Out. / Nov. 92) / Sociedade Nacional de Belas-Artes (Jan. / Fev. 93)
- MAX ERNST – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (20Jan. -28 Março), 1993
- MÁRIO CESARINY – *47 Anos de Pintura*. Torres Novas: galeria Neupergama (23-10 / 05-12), 1993
- PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DO SURREALISMO OU NÃO – Lisboa: galeria de São Mamede, (Julho / Agosto / Setembro / Outubro), 1994
- ANOS 60 ANOS DE RUPTURA – *Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Exposição comissariada por António Rodrigues. Lisboa: Palácio Galveias / Livros Horizonte, 1994
- MUSEU DO CHIADO / ARTE PORTUGUESA, 1850-1950 – Lisboa: Museu do Chiado / I.P.M. (Instituto Português de Museus), 1994
- ÁLVARO LAPA – Exposição retrospectiva. Porto: Fundação Serralves (19 -05 / 17-07) / Lisboa: CAM / FCG (08-09 / 30-10), 1994
- PICASSO – Madrid: Globus, 1994 (ISBN 84-8223-005-0; ISBN 84-8223-007-7)
- EL SURREALISMO EN ESPAÑA – Madrid: Ministério da Cultura / Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia (18-10 / 9-01), 1995
- ANTONI TÀPIES – Macau: Centro de Actividades Turísticas / Governo de Macau, Leal Senado (23 Set.), 1995
- CoBrA – Colecção do Stedelijk Museum de Amesterdão (9-01/14-04). Lisboa: Culturgest, 1996
- MICHAUX, Henri – Nantes: galerie Convergence / galerie Jean-Christian Fradin / galerie Michel Luneau, 1996 (ISBN 2 84158 066 0)
- DUBUFFET 1901-1985 – Madrid: Globus, 1996
- MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS / PINTURA PORTUGUESA, 1850-1950 - Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis / I.P.M. (Instituto Português de Museus), 1996
- PERSPECTIVA: ALTERNATIVA ZERO – Porto: Fundação de Serralves, 1997
- LE SURREALISME ET L' AMOUR – Comissários: Béatrice Riottot El-Habib e Vincent Gille (Introdução de Vincent Gille). Paris: Pavillon des Arts (6-03 /18-06), 1997
- MUSEU MUNICIPAL AMADEO DE SOUZA-CARDOSO - Amarante: Museu Municipal ASC, 1997
- O QUE HÁ DE PORTUGUÊS NA ARTE MODERNA PORTUGUESA – Prefácio de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Palácio Foz (Junho / Julho / Agosto / Setembro), 1998

- DESENHOS DOS SURREALISTAS EM PORTUGAL 1940-1966: *Desenho em Portugal no Século XX* – Exposição comissariada por Paulo Henriques. (Textos de: Fernando Calhau, Paulo Henriques e Fernando Cabral Martins). Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis / Instituto de Arte Contemporânea, 1999
- ALBERTO GIACOMETTI – Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (Nov-31-01), 1999
- MoMA Highlights, 350 Obras do Museum of Modern Art New York. New York: Departamento de Publicações The museum of Modern Art, Nova Iorque (1999, 2004) [ISBN 0-87070-988-7 (MoMA); Depósito Legal: 216.383/04; ISBN 972-8892-19-5 (Público)]
- SURREALISTAS NO EXILIO Y LOS INICIOS DA LA ESCUELA DE NUEVA YORK – Um Guia de Diego Masson. Introdução de Josefina Alix y Martica Sawin. Madrid : Museu Nacional Centro Rainha Sofia (27-02, 00) / Estrasburgo : Museu de Arte Moderna e Contemporânea (20-08, 00)
- YVES KLEIN – Madrid: Editorial Nerea, S.A., 2000
- MAN RAY – Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus / Museu do Chiado, 2000 (ISBN 972-776-059-7)
- SURREALISMO EM PORTUGAL 1934-1952 – Exposição comissariada por Perfecto E. Cuadrado e Maria Jesús Ávila. Badajoz: Museu Estremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea, (16-03 / 13-05) / Lisboa: Museu do Chiado (24-05 / 23-09) / Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, (27-10 / 31-12), 2001
- MAN RAY – Lisboa: Museu do Chiado (19-10 / 14-01), 2001
- LA RÉVOLUTION SURREALISTE. Paris: Centre Pompidou (6 -03 / 24-06), 2002
- FRANCIS PICABIA *Singulier Ideal* – Paris: Museu de Arte Moderna (16-11 / 16-03), 2003
- CARLOS CALVET *60 Anos de Pintura* – Lisboa: galeria de São Mamede / galeria Valbom (Nov.), 2003
- O SURREALISMO ABRANGENTE – (ex-colecção de Cruzeiro Seixas). Exposição comissariada por Perfecto Cuadrado / António Gonçalves. Prefácios de: Eurico Gonçalves, Rui Mário Gonçalves e Perfecto-E. Cuadrado / António Gonçalves. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda, 2004
- ANDRÉ MASSON 1896-1987 – Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia (29-01 / 19-04), 2004
- MÁRIO CESARINY – Exposição retrospectiva comissariada por João Pinharanda e Perfecto Cuadrado. Lisboa: Museu da Cidade (02-Dez. 04 / 13 Fev., 05) / Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda (Março / Abril, 05). Edição Assírio & Alvim / EDP
- ÁLVARO LAPA – Porto: galeria Fernando Santos, 2005
- MÁRIO CESARINY, *Osíris é um Deus Negro* – Prefácio de Eurico Gonçalves. Torres Novas: galeria Neupergama, Torres Novas (26-02 / 30-04), 2005

- “DADA” - Paris: Éditions du Centre Pompidou / Washington: Nacional Gallery of Art / New York: The Museum of Modern Art, 2005
- TÀPIES – Porto / Lisboa: Galeria Fernando Santos, (5-01 / 25-02), 2006
- VESPEIRA, *Pintura e Colagem* – Lisboa: Galeria Valbom (Julho /Set.), 2006
- AREAL, *As últimas peças de um coleccionador* – Pintura e desenho. Lisboa: galeria de São Mamede (Nov. / Dez), 2006
- OBRA PLÁSTICA DE RAÚL PEREZ – Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda, 2006
- EURICO GONÇALVES, ESTOU VIVO E ESCREVO SOL, 1949-2006, exposição antológica. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda (Dez. 2006 / Fev. 2007) / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (Março / Abril, 2007)
- GONÇALO DUARTE, *pintor da realidade destroçada (Lisboa, 1935-Paris, 1986)* – Exposição retrospectiva, com prefácio de Eurico Gonçalves. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda (Abril-Junho /2005) / Lisboa: Palácio Galveias, (Março-Abril / 2007)
- COLECTIVA – Cruzeiro Seixas, António José Francisco e Mário Cesariny. Prefácios de Perfecto Cuadrado (Fernando José Francisco); João Pinharanda (Mário Cesariny) e Eurico Gonçalves: *Cruzeiro Seixas, O Farol Inextinguível do Surrealismo – Amor, Poesia, Liberdade*. Lisboa: galeria Perve, (02 -11/ 20-12), 2006
- CARTOGRAFIA SURREALISTA / TERRITÓRIO EUGÉNIO GRANELL – Textos de: Perfecto E. Cuadrado, coordenador do Centro de Estudos do Surrealismo e António Gonçalves, director artístico da Fundação Cupertino de Miranda / Natália Fernández Segarra, directora Fundación Eugénio Granell e Román Padín Otero. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda, 2006
- “O CAMINHO DO LEVE” – Catalogo da exposição retrospectiva de Ernesto de Melo e Castro. Porto: Fundação de Serralves / Museu de Arte Contemporânea, 2006
- EURICO GONÇALVES, ESTOU VIVO E ESCREVO SOL, 1949-2006, exposição antológica. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda (Dez. 2006 / Fev. 2007) / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (Março / Abril, 2007)
- CORRESPONDÊNCIAS, *Vieira da Silva por Mário Cesariny*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva / Assírio & Alvim, 2008 (ISBN 978-972-37-1343-5)

Antologias / Revistas / Separatas / (por ordem cronológica)

HIDRA – Desenhos – Poemas – Ensaios Desenhos: Manuel Baptista, Eurico Gonçalves, René Bértholo, António Areal; Poemas: António Aragão, Gastão Cruz, Maria Alberta Meneses, Hélder de Macedo, João Rui de Sousa, Egito Gonçalves, Maria Teresa Horta, David Mourão Ferreira, Luísa Neto Jorge, Salette Tavares, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Fíama Hasse Pais Brandão, Liberto Cruz, E.M. de Melo e Castro; Ensaio de Rui Mário Gonçalves. (Capa de João Vieira; paginação e arranjo gráfico de Eduardo Calvet de Magalhães e E. M. de Melo e Castro; Organização de E. M. Melo e Castro). Porto: ECMA, 1966

GRIFO – Antologia de inéditos de: António Barahona da Fonseca – A Saque e a sangue 5-22; António José Forte – Um poema 23-28; Eduardo Valente da Fonseca – Os manequins inquietantes 29 – 33; Ernesto Sampaio – Surrealismo – uma estrada sem fronteiras 35 – 61; João Rodrigues – Dois desenhos 63 – 69; Manuel de Castro – Hans e a mão direita – Prolegómenos a uma história de animais 70 – 89; Maria Helena Barreiro – Três narrativas 91 – 104; Pedro OOM – Poema – O homem reduzido 105 – 121; Ricarte-Dácio – Equações I e II – 123 – 147; Virgílio Martinho – Filopópulus 149 – 204; Vítor Silva Tavares. Lisboa: realização gráfica. Águeda, Grafilarte, 1970

COLÓQUIO / ARTES, nº 15 – Texto de Eurico Gonçalves: “António Sena”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Dezembro), 1973

COLÓQUIO / ARTES, nº 17 – Texto de Rui Mário Gonçalves: “Carlos Calvet ou a antinarração”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Abril), 1974

CONTRIBUIÇÃO AO REGISTO DE NASCIMENTO EXISTÊNCIA E EXTINÇÃO DO GRUPO SURREALISTA DE LISBOA – 50º Aniversário do Primeiro Manifesto Surrealista Publicado por Breton. Separata (exemplar nº 033). Lisboa: Ed. de Autores, 1974

ORPHEU 2 – Lisboa: Edições Ática, 1976

COLÓQUIO / ARTES, nº 39 – Texto de Maria João Fernandes, “O Surrealismo Solar na Pintura de Eurico Gonçalves”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Dezembro), 1978

MELE, XVI / 52 – Carta Internacional de Poesia. Hawai : Editor Stefan Baciú (Department of European Languages & Literature, University of Hawai Honolulu, Hawai 96822 USA); Lisboa: Editor Convidado, Mário Cesariny; Capa / Portada: Mário Cesariny. (Março, 1981)

PORTUGAL FUTURISTA (1917) – Lisboa: Contexto Editora, edição fac-similada, 1984

DAS KUNSTWERK – Alemanha: Representação dos artistas: Dieter Krieg, Jan Voss, Walter Stöhrer, Eurico Gonçalves, Zulmiro de Carvalho, Virgílio Domingues, Meret Oppenheim, Kenneth Noland, Antonius Höckelmann, Imi Knoebel, A.R. Penk, Hubert Kiecol, Reiner Ruthenbeck, Jean Tinguely, Giulio Paolini, Sigmar Polke,

Gerhard Richter, Bridget Riley, G.L. Gabriel, Adolf Frohner, Menchu Lamas, Edgar Hofschien, Fred Thiel, Heiko Hermann, Carl Buchheister, Herbert Egl, Erwin Wortelkamp, Wasa Marjanov, Albert Hien, Bogomir Ecker, Margarita Albrecht, Cy Twombly, Michael Buthe, entre outros. Texto de Rui Mário Gonçalves sobre Arte Portuguesa (Dez.). Stuttgart: 1984

EIGHTY, nº 9. Revista bimestral – “Les Peintres en France dans les années 80”. Texto de Joël Kermarrec: *Jean Dubuffet*. Paris: Eighty Magazine S.A.R.L. (Set. /Out.), 1985

SEIXAS, Cruzeiro – Textos de António Maria Lisboa, Mário Botas, Herberto Hélder, Eurico Gonçalves, Rui Mário Gonçalves, Franklin Rosemont, Laurens Vancrivel, Edouard Jaguer, António Quadros, Eugénio Granell, Natália Correia, António Barahona, Maria João Fernandes, João Miguel Fernandes Jorge, Lima de Freitas, André Coyné, Bernardo Pinto de Almeida, Alberto de Lacerda, Egídio Álvaro, Luís de Moura Sobral, Hellmut Wohl, José Pierre, Fernando Martinho e Cruzeiro Seixas. Lisboa: Editora Soctip, 1989

VÉRTICE, Nº 39 (Junho, 1991) – *Jadis et naguère. O Surrealismo em Portugal*. Texto de Eurico Gonçalves

CADMO – Separata nº 12. Texto de Rui Mário Gonçalves, “Influências orientais na transformação da linguagem pictórica ocidental”. Lisboa: Instituto Oriental / Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2002

CHRISTIES - (Curiosidades/antiguidades/desenhos/manuscritos de figuras célebres)

Paris : Bibliothèque Daniel Filipacchi, Première Partie, Jeudi 29 Avril 2004

APEADEIRO – Revista de Atitudes Literárias em homenagem a Cruzeiro Seixas. Participação de: Daniel Faria, João Luís Barreto Guimarães, José Rui Teixeira, Milton César Pontes, Wilmar Silva, Jorge Reis Sá, António Cabrita, Francisco Saraiva Fino, João Paulo Sousa, Luís Adriano Carlos, Rui Lage, Amadeu Baptista, José Emílio Nelton, Albano Martins, Eduardo Tomé, Isabel Meyrelles, Maria Augusta Silva, Eurico Gonçalves, Dalila d’Alte, Valter Hugo Mãe. “Cadavres-Exquis” de Cruzeiro Seixas / Dalila d’Alte / Eurico Gonçalves. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004

SURREALISM – Londres / Nova Iorque: edição de Mary Ann Caws, Phaidon Press Limited, 2004 (ISBN 0714842591)

ARTIS, nº 4 – Texto de Rui Mário Gonçalves, “Abstraccionismos e Geometrias”. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 2005

PLEINE MARGE – Cahiers de Littérature, d’Arts Plastiques & de Critique, Editions Peeters – France, Boulevard St. Michel 52, 75006 Paris, Associação dos Amigos de Pleine Marge, 59 A bd Jourdan 75690 Paris Cedex 14, Télécopie 33144168300

INFOSSUR – 1, Bulletin, grande rue, 45410 Lion en Beauce, France / B.P. 367,75526 Paris cedex 11

DERRAME – C / o Aldo ALCOTA, Antonio Varas 710 Dpto.502, Providencia, Santiago do Chile, C / o Rodrigo HERNÁNDEZ, Eduardo Castillo Velasco 503, Nuñoa, Santiago de Chile – (e-mail: revistaderrame@hotmail.com)

LA TORTUE-LIÈVRE – 2075, Avenue Lincoln, appartement 9
Montréal (Québec) H3H 1j1, Canada
Courriel: tortue.lievre@sympatico.ca

Distribuição Internacional:
Infossurr: B.P. 367,75526, Paris cedex 11, France

Jornais / Documentos / Depoimentos (por ordem cronológica)

CARDOSO, Amadeo de Souza – “Entrevista”: *«Eu não sigo escola alguma; as escolas morrem. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, orfista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola»* – Lisboa: Jornal “Dia” (5-12-1916) in Lisboa: Jornal “A Tarde”, nº 9 (4-08-1945)

PAMPLONA, Fernando – *Exposição de pintura sobre realista*, Belas-Artes / Malas-Artes, in Lisboa: Diário da Manhã (11-02-1949)

CESARINY, MÁRIO – “Inquérito” a Eurico Gonçalves: *A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves*. Lisboa: Jornal de Letras e Artes – 41, Ano VII – Nº 264, (Agosto), 1968

FRANÇA, José-Augusto – “Um curso sobre António Pedro”. Lisboa: Diário de Lisboa (08 Jan.), 1970

“DADA CÁ” – Lisboa: Diário de Lisboa / Suplemento Literário (Domingo, 27-02-72)

O CADÁVER-ESQUISITO, SUA EXALTAÇÃO. Comemoração dos 50 anos do seu aparecimento (1925-1975). Colaboração de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo, Vespeira, António Areal, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, Ernesto Sampaio, José Escada, D’ Assumpção, Raul Perez, Mário Botas, Paula Rego, Alexandre O’Neill, Raúl de Carvalho, António Domingues, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risque Pereira, Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa, Menez e Ana Hatherly, entre outros. Lisboa: Jornal do Gato, Ed. Autor, nº 2, 1975

FREITAS, Lima de – “Mário Cesariny”. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977
In catálogo MÁRIO CESARINY. Exposição retrospectiva comissariada por João Pinharanda e Perfecto Cuadrado. Lisboa: Museu da Cidade (02-12 / 04-13 Fev., 05) / Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda (Março / Abril, 05). Edição Assírio & Alvim / EDP, pp. 266-269

GONÇALVES, RUI MÁRIO – “O Surrealismo em Portugal”, Programa radiofónico *As Cores e as Formas*. Lisboa: Rádio Difusão 2 (1981-1989), Ref. 0434700

CESARINY, Mário – “Entrevista”. Lisboa: JL (20-02), 1990

GONÇALVES, Rui Mário – “A Influência de Giorgio de Chirico na Pintura Portuguesa” – (Estratto di “Estudos Italianos em Portugal” nºs 51/52/53 1988/89/90)

GONÇALVES, Eurico – “Inquérito”: Sobreviventes e não, do surrealismo em português – poetas, pintores, desenhadores, escultores, objectualistas. Lisboa: Agosto de 1996 (inédito)

VASCONCELOS, MÁRIO CESARINY / GONÇALVES, RUI MÁRIO – Depoimentos televisivos (Crónica do Século, *Arte de Ser Português*. Programa de Alberto Serra, Rui Nunes; Direcção Científica: António Telo, Rui Mário Gonçalves, Vítor Serrão; Pesquisa e documentação: Margarida Vicente, João Coelho, Ana Rosado; Edição

e Pós – Produção vídeo: José Rui Henriques; Produção: Alice Milheiro, Ana Pitas, Olga Toscano; Direcção: Emídio Rangel). Lisboa: R.T.P. 2, 2002

BIBLIOGRAFIA ACTIVA / EURICO GONÇALVES

LIVROS, PREFÁCIOS, ARTIGOS DE DIVULGAÇÃO, ENSAIO, E CRÍTICA DE ARTE

Livros (por ordem cronológica)

A Pintura das Crianças e Nós / Pais, Professores e Educadores. Porto: Porto Editora, 1976

“O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa”. In *Sexologia em Portugal*, II Vol. Coordenação de Francisco Allen Gomes, Afonso de Albuquerque, e J. Silveira Nunes. Lisboa: Texto Editora, 1987

A Arte Descobre a Criança. Lisboa: Raiz Editora, 1991

A Criança Descobre a Arte (4 Volumes). Lisboa: Raiz Editora, 1991/93

Narrativas de Sonhos e Textos Automáticos / cadernos recuperados 1950/51. Lisboa: Edições António Prates, Centro Português de Serigrafia, 1995

Dadá-Zen / Pintura-Escrita. Famalicão: Edições Quasi, 2005

Artigos de divulgação, Ensaio, e Crítica de Arte (por ordem cronológica)

1964

“Eurico Gonçalves: estou empenhado em reabilitar o desenho como linguagem a preto e branco” – Lisboa: Jornal de Artes e Letras (08-04-64)

“Apontamentos sobre a Escrita e a Pintura” – Lisboa: Jornal de Artes e Letras (2-12-64)

1965

“O Zen e a Pintura” – Lisboa: Jornal de Artes e Letras (28-4-65)

1970

“3 Exposições: Areal, Calvet, Álvaro Lapa. Funchal: Comércio do Funchal (29-03-70)

1971

- “Eurico / Não construo previamente a composição dos meus quadros, nem os corrijo nunca” – Lisboa: A Capital / A Semana (sexta-feira, 23-04-71)
- “Paula Rego: não é a cola que faz a colagem”. Lisboa: Revista “Flama” (04-07-71)
- “Pintura Chinesa / A Autenticidade na Espontaneidade”. Funchal: Comércio do Funchal, ano XXXV – IV série, nº 2135 (28-11-71)

1972

- “Arte Moderna na Cidade-Luz”. Lisboa: Revista “Flama” (4-02-72)
- “Dadá-Zen”. Lisboa: Diário de Lisboa (20-02-72)
- “Dadá, uma arte que provoca”. Lisboa: Revista “Flama” (31-03-72)
- “A Arte em Portugal. O que é? Para que serve?”. “Inquérito” com respostas de José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Francisco Bronze, Rocha de Sousa e Eurico Gonçalves. Lisboa: República /Artes e Letras (6-04-72)
- “Dadá Zen: Yves, o monocromo”. Lisboa: República /Artes e Letras (27-4-72)
- “Arpad Szenes”. Lisboa: República /Artes e Letras (04-05-72)
- “Pintura Figurativa Portuguesa: à procura de um museu”. Lisboa: Revista “Flama” (9-07-72)
- “Arpad Szenes: O Moderno em Todos os Tons”. Lisboa: Revista “Flama” (19-05-72)
- “O Artista Perante a Sociedade / Duas ou três atitudes possíveis”. Lisboa: República /Artes e Letras (24-8-72)
- “Paul Klee. Pioneiro da Pintura Moderna Ocidental”. Lisboa: Revista “Flama” (03-11-72)

1973

- “Pintura do Século XX, sob o signo da espontaneidade”. Lisboa: Revista “Flama” (19-01-73)
- “Cesariny Hoje”. Lisboa: República /Artes e Letras (22-2-73)
- “O Surrealismo de Pollock e Michaux”. Lisboa: República /Artes e Letras (22-3-73)
- “A Escrita Pictural”. Lisboa: República (12-4-73)
- “26 Artistas de hoje”. Lisboa: Revista “Flama” (27-04-73)
- “António Sena”. Lisboa: República / Artes e Letras (17-05-73)
- “José Rodrigues / Re-Apresentação da Natureza”. Lisboa: República / Artes e Letras (14-06-73)
- “Expressionismo, a estética do grito”. Lisboa: Revista “Flama” (29-06-73)

“Henri Michaux / Não há Metamorfose sem Autofagia”. Lisboa: República / Artes e Letras (12-7-73)

“Henri Michaux, escrita e exorcismo”. Lisboa: Revista “Flama” (13-07-73)

“Pintura Moderna Portuguesa, os últimos trinta anos”. Lisboa: Revista “Flama” (17-08-73)

“Escrita escrita”. Lisboa: República / Artes e Letras (06-09-73)

“Mãe e filho, tema eterno na obra de Henri Moore”. Lisboa: Revista “Flama” (21-12-73)

“António Sena”. Revista “Colóquio / Artes”, nº 15. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Dezembro, 1973)

1974

“Maias para o 25 de Abril”. Lisboa: Revista “Flama” (12-07-74). (Acerca da exposição com o mesmo título, na galeria de S. Mamede, Lisboa - obras proibidas no anterior regime assinadas por artistas neo-realistas: Manuel Filipe, Vítor Pala, Lima de Freitas, Ribeiro Pavia, Arlindo Vicente, Avelino Cunhal; e por artistas surrealistas: Cesariny, Cruzeiro Seixas, António Quadros, Raúl Perez, Mário Botas, Pedro Oom, João Rodrigues, Fernando José Francisco, entre outros)

“Evocação da Caricatura Política de Leal da Câmara”. Lisboa: Revista “Flama” (13-12-74)

1975

“Antes e Depois do 25 de Abril / As Artes Plásticas em Portugal”. Lisboa: O Século (01-01-75) / Lisboa: Revista *Colóquio Artes*, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 21, Fevereiro, 1975

“Figuração Hoje ou Gioconda com óculos escuros, na SNBA”. Lisboa: Revista “Flama” (28-02-75)

“O Surrealismo Fantástico: de Jerónimo Bosch aos nossos dias”. Lisboa: Revista “Flama” (07-03-75)

“Arte e Política / Arte na Rua ao alcance de todos”. Lisboa: Revista “Flama” (28-03-75)

“Em Defesa da Liberdade de Expressão / A Arte ao Alcance de Todas as Mãos”. Lisboa: Revista “Flama” (02-05-75)

“Abstracção-Hoje na SNBA, Lisboa. A Arte é a boa saúde”. Lisboa: Revista “Flama” (16-05-75)

“António Sena”. Lisboa: Revista “Flama” (20-06-75 e 26-09-75)

“A Revolução e a Arte: A Grande e Realmente Razão”. Lisboa: Revista “Flama” (25-06-75)

“II Encontros Internacionais de Arte em Viana do Castelo”. Lisboa: Revista “Flama” (29-08-75 e 05-09-75)

1976

“Contra a Pena de Morte / Tortura / Prisão Política. Exposição / Manifesto na SNBA”. Lisboa: Revista “Flama” (16-01-76)

“Álvaro Lapa: do drama da solidão à alegria do renascer”. Lisboa: Revista “Flama” (14-05-76)

“Hans Hofmann, Precursor do Expressionismo Abstracto”. Lisboa: Revista “Flama” (11-06-76)

“O Erotismo na Arte”. Lisboa: Revista “Flama” (06-08-76)

1977

“O Erotismo (1) na Arte Moderna Portuguesa” (Paula Rego, Fátima Vaz, Júlio Pomar, Maria José Aguiar, Álvaro Lapa, Carlos Fernandes, Eduardo Batarda, Jasmim, Henrique Manuel, Cruzeiro Seixas, Mário Botas, Raúl Perez, Samouco, Pedro Oom, António Pedro, Eurico, João Cutileiro, Clara, Meneres e Rosa Fazenda), Lisboa: Diário Popular (31-02-77)

“O Erotismo na Arte (2)” (Bosch, Picasso, Dali, Delvaux, Leonor Fini, Bellmer, Dubuffet, Masson, Matta, Man Ray, Svanberg e outros). Lisboa: Diário Popular (07-04-77)

“O Erotismo na Arte Abstracta (3)” (Brancusi, Arp, Henri Moore, Wols, Cesariny, Fontana, Pollock e outros). Lisboa: Diário Popular (14-04-77)

“Da Actualidade do Surrealismo”. Lisboa: Diário Popular (20-4-77)

“Lembrança de Pedro Oom”. Lisboa: Diário Popular (28-04-77)

“Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian”. Lisboa: Diário Popular (23-06-77)

“Artur Cruzeiro Seixas”. Lisboa: Diário Popular (22-9-77)

1978

“Só a Escrita Existe”. Lisboa: Diário Popular (18-05-78)

“A propósito de Vanguarda e Vanguardas. Cuidado com as Imitações”. Lisboa: Letras e Artes (22-06-78)

1979

“A Educação pela Arte”. Lisboa: Diário Popular (01-02-79)

“O Surrealismo Hoje / Primeira exposição *Phases* em Portugal”. Lisboa: Diário Popular (8-02-79)

“Lourdes Castro / A apropriação do real através do desenho e do recorte”. Lisboa: Diário Popular (5-07-79)

“O Surrealismo de Pollock”. Lisboa: Diário Popular (6-09-79)

“Lis’ 79 / Primeira Bienal Internacional de Desenho em Portugal”. Lisboa: Diário Popular (15-11-79)

1980

“António Pedro. Fabricante de Visões”. Lisboa: Diário Popular (10-01-80)

“António Sena”. Lisboa: Diário Popular (31-07-80)

1981

“O Surrealismo em Português Está Vivo e Goza de Boa Saúde”. Lisboa: Diário Popular (16-04-81)

“O Expressionismo Brutal de Karel Appel”. Lisboa: Diário Popular (10-12-81)

1982

“Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro na Obra de Mário Botas”. Lisboa: Diário Popular (15-4-82)

“Cruzeiro Seixas. Um Autor Malvisto, ou a costela romântica e primitiva do Surrealismo”. Lisboa: Diário Popular (17-06-82)

“António Sena”. Lisboa: O Jornal (23-07-82)

“Dois Casos de Autenticidade: António Sena, Álvaro Lapa. Lisboa: O Jornal (23-07-82)

1983

“Gonçalo Duarte. A Visão Trágica de um Mundo Destroçado”. Lisboa: JL (18-01-83)

1984

“Pintura Metafísica de Carlos Calvet”. Lisboa: O Jornal (25-05-84)

“Arshile Gorky no CAM / FCG”. Lisboa: O Jornal (09-11-84)

“António Sena”. Lisboa: O Jornal (23-11-84)

1985

“Arpad Szenes / Vieira da Silva ou o Castelo Surrealista”. Lisboa: O Jornal (11-01-85)

“Arpad Szenes: Esse Vazio ou Nada”. Fundão: Jornal do Fundão (12-02-85)

“Quem é Arpad?”. Lisboa: O Jornal (22-02-85)

“A Magnificência do Pequeno Formato”. Lisboa: O Jornal (01-03-85)

“Jadis et Naguère / Surrealistas no Início e Agora” (António Dacosta, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Carlos Calvet, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, Vespeira e Eurico). Lisboa: O Jornal (10-05-85)

“Um rosto para Fernando Pessoa”. Lisboa: O Jornal (02-08-85)

“António Sena”. Lisboa: O Jornal (15-02-85 e 26-07-85)

1986

“A Gaveta do Artista na SNBA: obras desconhecidas de artistas conhecidos”. Lisboa: O Jornal (17-01-86)

“António Sena”. Lisboa: O Jornal (16-05-86)

“E a pintura espanhola aqui tão perto”. Lisboa: O Jornal (07-03-86)

1987

“António Sena”. Lisboa: O Jornal (30-11-87)

1990

“Dadá-Zen”. Lisboa: Revista “Artes Plásticas” (Nov. 1990)

1991

“Dadá-Zen. Yves, o monocromo”. Lisboa: Revista “Artes Plásticas” (Fev. 91)

“A Pintura Concebida como Escrita” (Jorge Pinheiro, Nadir Afonso, Fernando Lemos, António Charrua, Mário Cesariny, José Escada, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, Joaquim Bravo, Teresa Magalhães, António Sena, Eurico) Lisboa: Revista “Artes Plásticas”, (Julho, 1991)

“A Sábia Maturidade e o Vazio Libertador”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (29-12-91)

1992

“O Zen e a Pintura”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (19-01-92)

“Oriente – Ocidente”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (26-01-92)

“Almada, Alma Moderna”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (09-02-92)

“Vieira da Silva: Não sei como é a vida fora da Pintura / pintar o que não existe como se existisse”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (5-03-92)

“Amadeo de Souza-Cardoso / cubista, futurista, abstraccionista, de tudo um pouco”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (22-03-92)

- “Paula Rego. Universo Erótico Feminino”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (12-04-92)
- “O 25 de Abril e as Artes Plásticas”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (26-04-92)
- “Modernismo & pós-modernismo”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (24 -05-92)
- “Educação Artística em Portugal”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (14-06-92)
- “Ocultação-desocultação da arte moderna portuguesa”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (28-06-92)
- “Surrealismo / Abjeccionismo. Trinta Anos Depois”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (05-07-92)
- “Lurdes Castro. O encantamento das coisas simples”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (12-07-92)
- “O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (19-07-92)
- “As sombras e os objectos de Lourdes Castro”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (02-08-92)
- “Vieira da Silva / Arpad Szenes. Dois percursos convergentes na cumplicidade do amor à pintura”. Lisboa: Revista “Artes Plásticas” (Agosto, 92)
- “Surrealismo, Surrealizações na VII Bienal de Cerveira”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (30-08-92)
- “Homenagem a André Breton. O Automatismo Psíquico surrealista”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (6-09-92)
- “Pintura Metafísica de Carlos Calvet”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (20-09-92)
- “Arte Portuguesa nos Anos 50 / Neo-Realismo, Surrealismo e Abstraccionismo”. Lisboa: Revista “Artes & Leilões” nº 16 (Set. / Out. 92)
- “Arte Portuguesa nos anos 50 / Ruptura e isolamento cultural”. Lisboa: Diário de Notícias / Artes / “Olhos de ver” (04-10-92)
- “Vieira da Silva”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (05-11-92)

1993

- “Picasso no Acarte”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (14-01-93)
- “O Surrealismo Visionário de Max Ernst”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (28-01-93)
- “Centenário de Almada Negreiros”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (4-02-93)

- “A Arte Ecológica de Alberto Carneiro”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (25-02-93)
- “Almada Negreiros: o artista total”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (8-04-93)
- “Álvaro Lapa / Autenticidade e Originalidade”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (15-04-93)
- “Joan Miró, o mais puro dos surrealistas”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (29-04-93)
- “Miró / O Surrealismo Solar”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (27-05-93)
- “Marcel Duchamp / Consagração do *Ready-made*”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (24-06-93)
- “Arshile Gorky / Um arménio em Nova Iorque”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (29-07-93)
- “Arshile Gorky / Surrealismo orgânico e dinâmico”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (12-08-93)
- “Julius Bissier. Um centenário esquecido”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (19-08-93)
- “Os Grandes Esquecidos / Artistas ocultos”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (26-08-93)
- “Sebastião Resende, premiado na Bienal das Caldas”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (02-09-93)
- “Júlio Pomar. Dos anos 40 aos anos 80”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (16-09-93)
- « Henri Michaux, *Monsieur Plume, lui-même* ». Lisboa : Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (11-11-93)
- “Hôgen Daidô / Caligrafias de um Mestre Zen”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (18-11-93)
- “Arpad Szenes / Onde nada é tudo e tudo é nada”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (25-11-93)

1994

- “Acerca da Minha Pintura-Escrita”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (27-01-94)
- “Carlos Calvet / Pintura Metafísica”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (31-03-94)
- “Bosch e os Surrealistas”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (16-06-94)

- “Surrealistas Portugueses. Ocultação quase total”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (23-06-94)
- “Cruzeiro Seixas, testemunha viva do Surrealismo” (entrevista com o pintor, comissário da *Primeira Exposição do Surrealismo ou Não*). Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (11-08-94)
- “Carlos Fernandes / À margem do Surrealismo Pop”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (18-08-94)
- “Álvaro Lapa. Persistente resistência poética numa voluntária marginalidade”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (22-09-94)
- “O Surrealismo em Portugal. Lucidez e paixão”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (29-09-94)
- “Júlio Pomar. O paraíso e outras histórias”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (13-10-94)

1995

- “João Rodrigues, o mal lembrado”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (9-02-95)
- “Mário Cesariny e Álvaro Lapa. O encontro inevitável”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (16-03-95)
- “Albertina Mântua / Sonho e transfiguração”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (30-03-95)
- “Cruzeiro Seixas. O Surrealismo Visionário e Onírico”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (18-05-95)
- “Na Rua *Marcel Duchamp* Em Paris / Encontro com Darocha”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (08-06-95)
- “Álvaro Lapa em casa. *Homem sem esforço, sem propósito, sem utilidade*”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (29-06-95)
- “Mark Tobey (1890-1976): Pintura de inspiração Zen”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (13-07-95)
- “Cândido Costa Pinto”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (03-08-95)
- “Marc Chagall, a Alma Russa do Judeu Errante, num Palco Imaginário”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (24-08-95)
- “Zen e Pintura Contemporânea / Ver claro na Natureza”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (07-09-95)
- “Júlio Pomar / Prémio AICA-SEC 1994”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (28-09-95)
- “Poética do Maravilhoso na Arte Portuguesa”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (22-11-95)

“Helena Almeida / Arte Conceptual”. Lisboa: Diário de Notícias /Suplemento Cultura / Plásticas (21-12-95)

1996

“Graça Morais”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (11-01-96)

“Cobra / A exaltação do instinto da pintura”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (18-01-96)

“A Arte Em Portugal / Acontecimentos nos últimos 50 anos”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (25-01-96)

“René Bértholo / A Capacidade de Deslumbramento”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (22-02-96)

“Joan Miró / Surpreendentemente Vivo”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (21-03-96)

“Almada / Sara Afonso. Lucidez e inocência”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (28-03-96)

“Carlos Calvet, pintor metafísico”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (11-04-96)

“Antoni Tàpies / Quando a matéria se torna signo”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (16-05-96)

“Cesariny, Areal e Lapa. O Incómodo e Marginal Surrealismo em Português”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (23-05-96)

“João Vieira / Quando a pintura gera monstros”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento Cultura / Plásticas (20-06-96)

1998

“Mário Cesariny / Pintura-Despintura”. Lisboa: JL (07-10-98)

Seleção de Prefácios da autoria de Eurico Gonçalves (por ordem cronológica)

1969

Carta dirigida ao arquitecto Artur Rosa, catálogo da exposição “Despinturas e Descolagens”. Lisboa: galeria Quadrante (Abril, 1969)

1973

Prefácio, catálogo da exposição “Henri Michaux”. Lisboa: galeria de S. Mamede (23-06-73)

1975

Prefácio, catálogo da exposição “João Rodrigues”. Lisboa: SNBA (Junho, 75)

Prefácio, catálogo da exposição “António Sena / pinturas 1972-1975”. Exposição comissariada por Eurico Gonçalves. Lisboa: galeria Quadrum (15 -09 / 11-10), 1975

1976

Prefácio, catálogo de uma exposição de António Sena. Porto: galeria módulo, 1976

1977

Prefácio, catálogo da exposição “O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa”. Lisboa: SNBA, (Março-Abril) / Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, (Maio), 1977

1981

Texto / “Homenagem” a José Escada, catálogo da exposição de Eurico Gonçalves, “desenhos desdobrados”. Lisboa: SNBA, (Agosto-Setembro), 1981

1982

Prefácio, catálogo de uma exposição retrospectiva de “Cruzeiro Seixas / desenho, colagem e objectos (1946-1982)”. Lisboa: SNBA (28-05 /17-06), 1982

1985

Prefácio, catálogo da exposição “Jadis et Naguère. Surrealistas no início e agora” (António Dacosta, Cesariny, Cruzeiro Seixas, Moniz Pereira, Vespeira, Azevedo, Calvet, Eurico). Lisboa: SNBA, Salão A.I.C.A, 1985

1986

Prefácio, catálogo da exposição “A Gaveta do Artista”, comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves. Obras inéditas de Gonçalo Duarte, Luís Dourdil, Álvaro Lapa, Mário Américo e outros. Lisboa: SNBA, 1986

1995

“O Espírito da Colagem”. Texto para o catálogo da exposição “Eurico / Pintura-Colagem 1993-95” / Homenagem a Mário Cesariny. Lisboa: galeria de São Bento (23-02 /19-03, 95)

2000

Prefácio “Aquém e Além Deserto”, catálogo da exposição colectiva “Mote e Transfigurações”. Lisboa: SNBA, (12-12-00 /12-01-01)

2004

Prefácio, catálogo da exposição da Colecção de Artur do Cruzeiro Seixas “O Surrealismo Abrangente”. (obras de poetas e artistas surrealistas portugueses e estrangeiros: A. Breton, Tzara, Arpad Szenes, Vieira da Silva, Bellmer, Camacho, Cesar Moro, Dorothea Tunning, Granel, Michaux, Édouard Jaguer, Jules Perahim, Max Ernst, Philip West, Rik Lina, Rosemont, Saura, Valentine Hugo, Victor Brauner e Paula Rego. Entre os portugueses, destacam-se Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário

Henrique Leiria, António Areal, Carlos Calvet, Eurico, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, José Escada, Pedro Oom, Jorge Vieira, Júlio Pomar, Mário Botas e Raúl Perez). Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão / Sociedade Nacional de Belas-Artes

2005

Prefácio, catálogo da exposição Mário Cesariny, “Osíris é um Deus Negro”. Torres Novas: Galeria Neupergama, (26 -02 /30-04, 05)

Prefácio, catálogo da exposição “Gonçalo Duarte, pintor da realidade destroçada”. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda (Abril-Junho, 05) / Lisboa: Palácio Galveias (Março-Abril, 07)

2006

Prefácio, catálogo da exposição “No Começo Infinitamente” / Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy – obras inéditas (1963-2006). Lisboa: galeria Valbom.

Prefácio de Eurico Gonçalves a Cruzeiro Seixas: “Cruzeiro Seixas o Farol inextinguível do Surrealismo / Amor, Liberdade, Poesia”, in catálogo da exposição “Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas Fernando José Francisco e o passeio do cadáver esquisito”. Lisboa: galeria Perve /Alfama (20 Nov. -2 Dez)

BIBLIOGRAFIA PASSIVA / EURICO GONÇALVES

PREFÁCIOS, TEXTOS, ARTIGOS DE DIVULGAÇÃO, ENSAIO, E CRÍTICA DE ARTE

(por ordem cronológica)

1954

CESARINY, Mário – Prefácio com citação de Paracelso (in catálogo da 1ª exposição de Eurico Gonçalves com Dante Júlio). Lisboa: “Galeria de Março”, (1 a 15 de Maio), 1954

1962

GONÇALVES, Rui Mário – Texto sobre “Neofigurativismo”. (in catálogo exposição individual). Porto: “Sala da Sereia”, 1962

1964

GONÇALVES, Rui Mário – Nota sobre o “sinal” (in catálogo da exposição “15 Desenhos de Eurico Gonçalves”). Lisboa: galeria 111, 1964

PERNES, Fernando – prefácio (in catálogo da exposição “Desenhos”). Porto / Lisboa: galeria Divulgação, 1964

1965

GERALDES, Júlio – Prefácio (in catálogo da exposição “Desenhos”). Porto / Lisboa: galeria Divulgação, 1964 /1965

1968

BRONZE, Francisco – “Novo Desenho na Galeria Quadrante”. Lisboa: Revista “Colóquio” nº 48 (Abril), 1968

CESARINY, Mário – “Inquérito” a Eurico Gonçalves: “A obra surge como um escândalo – diz Eurico Gonçalves”. Lisboa: Jornal de Letras e Artes, 4, Ano VII – Nº 264 (Agosto), 1968

PERNES, Fernando – Prefácio (in catálogo da exposição “Pinturas e Descolagens de Eurico”). Lisboa: galeria Quadrante, 1968 / A Capital, Literatura e Artes (22-02), 1968

ENTREVISTA de Eurico Gonçalves, onde explica sumariamente as técnicas da “descolagem” e da “despintura” Lisboa: “O Século” (29-05), 1968

1970

CESARINY, Mário – “Carta / Prefácio” dirigida a Eurico Gonçalves (in catálogo da exposição retrospectiva “Eurico, 1950-1970”. Lisboa: galeria S. Mamede, 1970

BRONZE, Francisco – “Carta de Lisboa”. Lisboa: Revista “Colóquio Artes”, nº 61 / Dezembro, 1970

1973

TAVARES, Vítor Sousa – “Eurico, Poeta-Pintor” (publicação de desenhos e poemas/ “cadernos de juventude” / Eurico Gonçalves, 1950-51 e excertos de duas cartas do pintor dirigidas a Vítor Silva Tavares). Lisboa: quinzenário cultural “& ETC” (15-04), 1973, pp. 10-11

1976

CASTRO, Ernesto de Melo e – “Poemas de Eurico Gonçalves / 1950-51”. Lisboa: Diário de Notícias / Suplemento “Artes e Letras” (6-11-75) / Antologia *Experiência de Liberdade*. Antologia do suplemento literário do Diário de Notícias (Maio a Nov., 1975). Lisboa: Diábril, 1976

1977

FREITAS, Lima de – Texto / folheto: referência à pintura de Eurico Gonçalves a propósito da pintura de Mário Cesariny. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977, (In catálogo Mário Cesariny. Exposição retrospectiva comissariada por João Pinharanda e Perfecto Cuadrado. Lisboa: Museu da Cidade (02-Dez. 04 / 13 Fev., 05) / Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda (Março / Abril, 05) Edição Assírio & Alvim / EDP, p. 266

1978

FERNANDES, Maria João – “Dois quadros de Eurico: *Flores de Domingo* e *Mercado Persa*” Lisboa: Jornal Internacional / Extra / Cultura (19-01-78) / “O Surrealismo

Solar de Eurico Gonçalves". Lisboa: Revista "Colóquio Artes" nº 39 (Dezembro), Fundação Calouste Gulbenkian, 1978

CASTRO, E. Melo e – Prefácio (in catálogo da exposição "Desdobragens"). Lisboa: galeria Quadrum, 1978

1980

CHICÓ, Sílvia – "Eurico Gonçalves e a exploração surrealista do acaso". Lisboa: Diário de Notícias: 3º Caderno / Cultura: (15-5), 1980

CHICÓ, Sílvia – Prefácio (in catálogo da exposição "Desescrita / Desdobragem / Desenvolvimento"). Lisboa: galeria Tempo / Porto: Grupo Alvarez (Junho), 1980

CASTRO, E. Melo – Prefácio (in catálogo da exposição "Desescrita / Desdobragem / Desenvolvimento"). Lisboa: galeria Tempo / Porto: Grupo Alvarez (Junho), 1980

1982

CHICÓ, Sílvia – Prefácio (in catálogo da exposição "O Gesto, o Signo e a Escrita"). Lisboa: galeria Quadrum, 1982

1983

SEIXAS, Cruzeiro – Prefácio "Obrigado, Eurico, porque a tua pintura não fala de cátedra" (in catálogo da exposição "Desenhos, guaches e poemas inéditos dos anos 50"). Estoril: galeria Junta de Turismo da Costa do Sol, 1983

CHICÓ, Sílvia – Prefácio (in catálogo da exposição "Desenhos, Guaches e Poemas Inéditos Dos Anos 50"). Estoril: galeria Junta de Turismo da Costa do Sol, 1983

1986

LAURENDEAU, Claude – *Os Livros Ilustrados dos Surrealistas Portugueses: António Pedro, Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria e Eurico Gonçalves*. Dissertação de mestrado à Universidade de Montréal, Canadá: 1986

GONÇALVES, Rui Mário – *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Edições Alfa, 1986 (pp. 162-165)

1988

PEREIRA, Fernando António Baptista – Prefácio (in catálogo da exposição retrospectiva "Eurico: 38 Anos de Pintura"). Setúbal: museu de Setúbal (15-06 / 21-08), 1988

GONÇALVES, Rui Mário – "Os dados do Acaso e o Sentido do Maravilhoso na obra de Eurico Poeta e Pintor". Lisboa: "Diário" / Artes Plásticas / fim-de-semana (9/07/88)

TAVARES, Cristina Azevedo – "Eurico Gonçalves: a eterna capacidade de sonhar". Lisboa: Tempo / Suplemento Cultura (25-08), 88

CHAVES, Joaquim Matos – Prefácio (in catálogo da exposição "Eurico / Pintura / 88/89"). Lisboa: galeria de S. Bento (Nov. / Dez, 89) / Porto: galeria Quadrado Azul (1990)

GONÇALVES, Rui Mário – "A Influência de Giorgio de Chirico na Pintura Portuguesa". Lisboa: "Extratto di Estudos Italianos em Portugal", nºs 51/52/53 1988/89/90

1989

RODRIGUES, Dalila d' Alte – “A pintura de Eurico ou a dissolução cósmica do voo onírico”. Lisboa: Diário de Lisboa (21-11), 1989

SAMPAIO, Ernesto – “A estranha leveza do gesto mágico / nos 40 anos da pintura de Eurico”. Lisboa: Diário de Lisboa (21-11), 1989

1992

GONÇALVES, Rui Mário – “Desdobragens”. In catálogo “Arte Portuguesa, 1992”. Exposição comissariada e prefaciada por Rui Mário Gonçalves. Osnabrück: Kunsthalle, Dominikanerkirche Aberndgalerie Kulturgestchichtliches Museum Akzisehaus (14-06 / 23-08), 1992

CHAVES, Joaquim Matos – Prefácio (in catálogo da exposição “Eurico Gonçalves”). Coimbra: galeria 5, (Nov.), 1992

1994

CHICÓ, Sílvia – Prefácio (in catálogo da exposição “Eurico”). Vila Moura / Algarve: galeria do Casino (9-7-94 / 7-8-94)

FRANÇA, José-Augusto – Prefácio: “Eurico em sua Demanda” (in catálogo da exposição “Poesia e Pintura, 1950-1994”). Cascais: Espaço Capela da Gandarinha (9-12-94 / 16-01-95)

1995

BEJA Hugo – Prefácio (in catálogo da exposição “Pintura-colagem 1993-1995”). No mesmo catálogo, texto de Eurico Gonçalves, “O espírito da colagem / Homenagem a Mário Cesariny”. Lisboa: galeria de S. Bento (23-02 / 19 -03), 1995

1997

TEXTOS de: Sílvia Chicó, Fernando Pernes, Ernesto de Melo e Castro, Mário Cesariny, Ernesto Sampaio, Cruzeiro Seixas, José-Augusto França e de Eurico (in catálogo da exposição “35 Anos de “Pintura-Escrita “/ 1962-1997”). Tradução para inglês e chinês. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1997

1998

GONÇALVES, Rui Mário – *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Temas e Debates e Autor 1998. Edição nº 4219 (pp. 70-74;11-112)

1999

GONÇALVES, Rui Mário – “Anos 50 / Realismos e Abstraccionismos”. In *Panorama Arte Portuguesa No Século XX* / (Coordenação Fernando Pernes) Porto: Campo das Letras Editores S.A. / Fundação Serralves, 1999 (pp.178,195,199)

CHICÓ, Sílvia – “Antes e após o 25 de Abril de 1974”. In *Panorama arte portuguesa no século XX* / (Coordenação Fernando Pernes). Porto: Campo das Letras Editores S.A./ Fundação Serralves, 1999 (p.278)

HENRIQUES, Paulo – Comissário e prefaciador da exposição colectiva “Desenhos dos Surrealistas, em Portugal, 1940-1966”. Artistas: Júlio dos Reis Pereira, António Pedro, António Dacosta, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Alexandre O’

Neill, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas, António Areal e Eurico Gonçalves. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999

SAMPAIO, Ernesto – Prefácio (in catálogo da exposição “Eurico Gonçalves / como a água para a corrente do rio”). Lisboa: galeria de S. Mamede (7 Dez. 99 / 31 Jan. 2000)

2000

ANTÓNIO, Lauro – Prefácio (in catálogo da exposição retrospectiva “Eurico Gonçalves, 1950-2000”, integrada no “Fama Fest’ 2000” / II Festival Internacional de Cinema e Vídeo). Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda (Março), 2000

FRANÇA José-Augusto – Prefácio “Eurico em sua demanda” (in catálogo da exposição “Eurico Gonçalves”). Tomar: galeria dos Paços do Concelho, 4ª Exposição (Nov. 2000 / Jan. 2001)

2001

LAMBERT, Fátima – Prefácio (in catálogo da exposição “Eurico Gonçalves”). Porto: galeria Artemanifesto (12-05 /26-06), 2001

2002

MARTINS, Santinho – Texto introdutório (in catálogo da exposição “Do Surrealismo ao Gestualismo, de inspiração zen”). Compilação de textos assinados por: Mário Cesariny, Ernesto Sampaio, Cruzeiro Seixas, José-Augusto França, Sílvia Chicó e Fernando Pernes. Lisboa: Sala Polivalente do Hospital Júlio de Matos (14-01 / 28 - 02), 2002

2003

FERNANDES, Maria João – Prefácio (in catálogo da exposição “Aquém e Além Deserto & Homenagem a Picabia / dáda-Cavalo de Pau”. (Centenário de Picabia). Lisboa: galeria de S. Bento (Março-Abril), 2003

LAMBERT, Fátima – Texto (in catálogo da exposição colectiva “Olhares e Escritas na Arte Portuguesa desde 1960”). Porto: galeria do Palácio (23-10 / 23-11), 2003

2006

FERNANDES, Maria João – Texto (in catálogo da exposição colectiva “Caligrafias”). Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 2006

SOUSA, Rocha de – “No começo, sempre”. Lisboa: JL (8 Nov.), 2006

CUADRADO, Perfecto E. / Gonçalves, António – Prefácio “Eurico / Vanguarda, / Surrealismo / Automatismo Puro” (in catálogo da exposição antológica “Eurico Gonçalves: estou vivo e escrevo Sol”). Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo, Fundação Cupertino de Miranda (Dez. 06-Fev. 07) / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (Março-Abril), 2007

Catálogos / Exposições individuais de Eurico Gonçalves (por ordem cronológica)**1954**

Óleos e Desenhos – Primeira exposição de Eurico Gonçalves, com Dante Júlio. Lisboa: Galeria de Março. Direcção: José-Augusto França (01-15 Maio), 1954

1958

Óleos e Desenhos – Lisboa: galeria Diário de Notícias, 1958

1960

Dez anos de Desenho e Pintura, 1950-1960 – exposição retrospectiva. Lisboa: Comissão Pró-Associação de Estudantes da Faculdade de Letras, 1960

1962

Eurico / 27 Desenhos Neo-Figurativos. Porto: “Sala da Sereia”, 1962

1964

15 Desenhos. Lisboa: galeria 111 (11-30 Abril), 1964

Desenhos. Porto / Lisboa: galeria Divulgação, 1964

1965

Eurico. Lisboa: galeria 111 (01-14 Maio), 1965

1968

Pinturas e Descolagens. Lisboa: galeria Quadrante (Fev.), 1968

1969

Despinturas e Descolagens. Lisboa: galeria Quadrante (8-04), 1969

1970

Eurico / Pinturas e Desenhos, 1950-1970. Lisboa: galeria de São Mamede (Outubro), 1970

1978

Eurico / 1950-1973. Texto do autor. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, (Jan.), 1978

Eurico / Desdobragens. Lisboa: galeria Quadrum, 1978

1980

Eurico / Desescrita, Desdobragem, Desenvolvimento. Lisboa: galeria Tempo / Porto: Grupo Alvarez (Junho), 1980

1981

Eurico / Homenagem a José Escada: desdobragens, desescritas, decalcomanias. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (28-07/14-08), 1981

1983

Desenhos, Guaches e Poemas Inéditos dos anos 50. Prefácios de Sílvia Chicó e Cruzeiro Seixas. Estoril: galeria Junta de Turismo da Costa do Sol (Fev.), 1983

1988

Eurico: 38 anos de pintura e desenho. Setúbal: Convento de Jesus / Museu de Setúbal, Câmara Municipal (15-07/21-08), 1988

1989

Eurico / Pintura / 88/89. Lisboa: galeria de S. Bento (Novembro / Dezembro), 1989

1993

Eurico / Zeichen-und Schriftmalerei. Bona: Albert PFUHL, MdB, Clube dos Deputados (14-06/02-07), 1993

1994

Eurico / 30 Anos de Pintura-Escrita (1963-1993). Texto de Eurico Gonçalves. Oeiras: galeria Espiral (29-01/17-02), 1994

1995

Poesia e Pintura, 1950-1994. Cascais: Espaço Capela da Gandarinha (9-12-94 a 16-01-95)

Pintura-colagem 1993-1995 / O espírito da colagem / Homenagem a Mário Cesariny. Lisboa: galeria de S. Bento (23-02 / 19-03), 1995

Pintura-Escrita / anos 60-90. Amadora: galeria Municipal (01-06 / 02-07), 1995

1996

Pintura-Escrita Zen. Texto do autor. Porto: galeria Presença (Maio), 1996

Pintura-Escrita / Anos 90. Lisboa, Alverca: galeria Municipal de Exposições de Alverca (18-04 / 25-05), 1996

1997

35 Anos de Pintura-Escrita / 1962-1997. Catálogo com textos em chinês, português e inglês. Macau: Instituto Cultural de Macau (11/28 Julho), 1997

1998

Eurico Gonçalves. Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco (23-03 / 23-04), 1998

1999

Eurico Gonçalves / Pintura-Escrita. Texto do autor. Penafiel: galeria Om (Março), 1999

Eurico Gonçalves / Como a Água para a Corrente do Rio. Prefácio de Ernesto Sampaio. Lisboa: galeria de S. Mamede (7-12-99 / 31-01-2000)

2000

Eurico / 1950-2000. Exposição integrada no “*Fama Fest’ 2000*”, II Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Famalicão. Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda (Março), 2000

2001

Eurico Gonçalves. Tomar: galeria dos Paços do Concelho - 4ª Exposição (Nov. 2000 / Jan. 2001)

Eurico Gonçalves, Aquém e Além Deserto. Textos do autor (*Aquém e além deserto*). Porto: galeria Artemanifesto (12-05 / 26-06), 2001

2002

Do Surrealismo ao Gestualismo, de inspiração zen. Lisboa: Sala Polivalente, Hospital Júlio de Matos (14-01/28-02), 2002

2003

Aquém e Além Deserto & Homenagem a Picabia / dá-dá-Cavalo de Pau. (Centenário de Picabia). Lisboa: galeria de S. Bento (Março / Abril), 2003

2004

Eurico 42 anos de Pintura-Escrita-Zen, 1962-2004. Amadora, Alfragide: Centro de Arte Contemporânea da Amadora, (18-09 / 26-10), 2004

2006

Eurico Gonçalves – No começo infinitamente... Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy. (Obras inéditas, 1963-2006). Lisboa: galeria Valbom (Out. -Nov.), 2006 [Texto do autor]

2007

Estou vivo e escrevo Sol, 1949-2006, exposição antológica. Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo / Fundação Cupertino de Miranda (Dez. 2006 / Fev. 2007) / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (Março / Abril, 2007)

Eurico, Gestualidades, 1963-2006. No começo infinitamente... / Homenagem a Alberto Caeiro e Yves Tanguy. Montijo: galeria Municipal (Março / Abril, 2007)

Catálogos / Exposições colectivas de Eurico Gonçalves (por ordem cronológica)

1977

O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa, exposição comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves. Estoril: galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol / Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes / Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977

1979

I Bienal Internacional de Desenho Lis' 79, Lisboa: galeria Nacional de Belém, 1979

Arte Moderna Portuguesa. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes (Setembro), 1979

1980

Desenho e Gravura. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes (Fev. / Março), 1980

1982

O Gesto, o Signo e a Escrita. Lisboa: galeria Quadrum, 1982

1983

XVII Bienal Internacional de S. Paulo. Obras de Eurico Gonçalves, Emerenciano, Graça Morais e Zulmiro de Carvalho. Seleção Sommer Ribeiro / Fundação Calouste Gulbenkian (não houve catálogo da representação portuguesa). São Paulo, 1983

Le Surréalisme portugais. Exposição comissariada e prefaciada por Luís de Moura Sobral, integrada na exposição intitulada *Surrealismo Periférico*. (Colóquio Internacional: Portugal, Québeq, América Latina, Universidade de Montreal). Montréal, Canadá: galeria UQAM, (16-09 / 9-10), 1983

1985

Exposição Internacional *Surrealismo e Pintura Fantástica*. Comissariada por Mário Cesariny e Carlos Martins. Lisboa: Teatro Ibérico (Dez. 84) / Sociedade Nacional de Belas-Artes (Jan. 85)

Jadis et Naguère, surrealistas no início e agora. Participação de: António Dacosta, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Moniz Pereira, Vespeira, Azevedo, Calvet, e Eurico Gonçalves. Exposição documental, comissariada e prefaciada por Eurico Gonçalves, integrada no "Salão A.I.C.A.". Lisboa: S.N.B.A, 1985

Um Rosto para Fernando Pessoa. Lisboa: F.C.G. / C.A.M.J.A.P., 1985

1986

O Fantástico na Arte Contemporânea Portuguesa. Exposição comissariada e prefaciada por Rui Mário Gonçalves. Lisboa: F. C.G. / C.A.M.J.A.P., 1986

Le XXème au Portugal / Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Tapisserie. Comissário: José Sommer Ribeiro; Comissário adjunto: Fernando Calhau. Bruxelas: Centro Albert Borschette, (28-04 / 29-06), 1986

III Exposição Gulbenkian

Exposição A.I.C.A. / P.H.I.L.A.E.

1987

A Teatralidade na Pintura Portuguesa, Lisboa: F.C.G. / C.A.M.J.A.P., 1987

1990

6 Artistes Portugais Contemporains: Eurico Gonçalves, Manuel Baptista, Manuel Costa Cabral, João Cutileiro, David d' Almeida e António Sena. Bruxelas: galeria IPSO (17-05 /14-06), 1990

V Bienal de Lagos. Lagos: Câmara Municipal de Lagos / Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1990

Mais Puras as Palavras da Tribo. Exposição comissariada e prefaciada por Rui Mário Gonçalves. Lisboa: galeria de Arte Teatro Romano (21 de Dez.), 1990

1992

Arte Portuguesa 1992. Exposição comissariada e prefaciada por Rui Mário Gonçalves. Osnabrück: Kunsthalle, Dominikanerkirche Aberndgalerie Kulturgeschichtliches Museum Akzisehaus (14-06 /23-08), 1992

1994

Primeira Exposição do Surrealismo ou Não. Exposição comissariada por Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas e prefaciada por Ernesto Sampaio. Lisboa: galeria de São Mamede (Julho, Agosto, Setembro, Outubro), 1994

Exposição Internacional de Artes Plásticas / Festa do Avante! (2,3,4 Set.), 1994

1995

Exposição Colectiva: Artur Bual, António Palolo, Ângelo de Sousa, Eurico, João Vieira, Nikias Skapinakis e outros. Aveiro: galeria St^a Joana. (25-03 /15-04), 1995

1998

Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves, Lima de Freitas. Lisboa: galeria de S. Bento (09-05 /14 07), 1998

1999

Desenhos dos Surrealistas em Portugal. 1940-1966. Exposição comissariada e prefaciada por Paulo Henriques. Artistas: Júlio dos Reis Pereira, António Pedro, António Dacosta, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Alexandre O' Neill, Pedro Oom, António Maria Lisboa, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria, Cruzeiro Seixas, António Areal e Eurico Gonçalves. Textos: Fernando Calhau, Paulo Henriques, Fernando Cabral Martins. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1999

2001

Cem Anos, Cem Artistas. Exposição comemorativa do 1º Centenário da S.N.B.A. Lisboa: S.N.B.A., 2001

Mote e Transfigurações. Lisboa: S.N.B.A. (12-12-00 /12-01-01)

2003

Olhares e Escritas na Arte Portuguesa desde 1960. Exposição Comissariada e prefaciada por Fátima Lambert. Porto: galeria do Palácio (23-10 / 23-11), 2003

